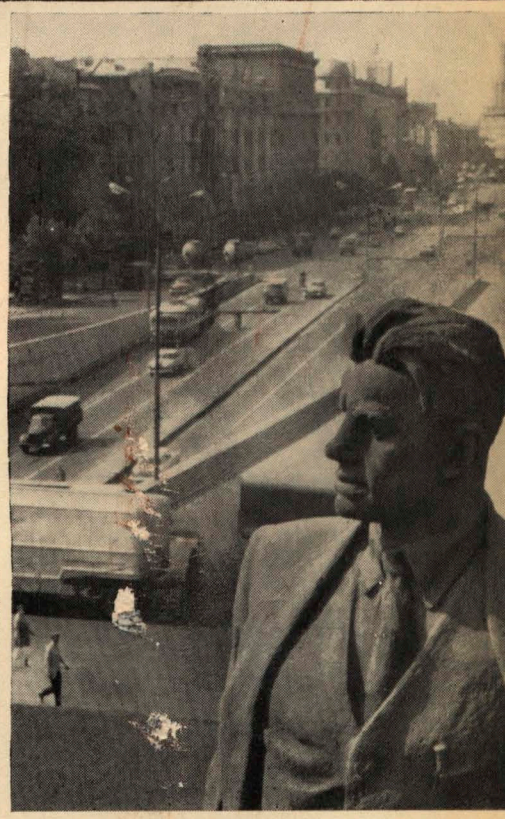
ИСКУССТВО КИНО 11 1966



В этом номере:

Григорий КОЗИНЦЕВ.
ГЛУБОКИЙ ЭКРАН

Константин Симонов
о Романе Кармене

ПОРТРЕТ АКТРИСЫ

Сценарий Б. МЕТАЛЬНИКОВА
ДОМ БЕЗ ХОЗЯИНА

О ПРИСУЖДЕНИИ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ПРЕМИЙ РСФСР 1966 ГОДА ЗА ВЫДАЮЩИЕСЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МАСТЕРСТВО

Совет Министров РСФСР принял решение о присуждении за выдающиеся произведения литературы, искусства и исполнительское мастерство Государственных премий 1966 года.

Поздравляем первых лауреатов в области киноискусства — премии имени братьев Васильевых:

Германа Ефимовича ФРАДКИНА, Федора Александровича ТЯПКИНА, Алексея Анатольевича КОНСОВСКОГО — за научно-популярные фильмы «Рукописи В. И. Ленина», «Знамя партии», «Ленин» («Последние страницы»);

Александра Борисовича СТОЛПЕРА, Константина Михайловича СИМОНОВА, Николая Владимировича ОЛОНОВСКОГО, Анатолия Дмитриевича ПАПАНОВА — за художественный фильм «Живые и мертвые»;

Михаила Ильича РОММА, Даниила Яковлевича ХРАБРОВИЦКОГО, Германа Николаевича ЛАВРОВА, Георгия Николаевича КОЛГАНОВА, Алексея Владимировича БАТАЛОВА — за художественный фильм «Девять дней одного года».

Содержание

НОВЫЕ ПРЕМЬЕРЫ СТАРЫХ ФИЛЬМОВ

Константин СЛАВИН. «Испания». «Освобожденная Франция» 1

ПУБЛИКАЦИЯ

Б. ГЛОВАЦКИЙ. У истоков 5

В. ЛИСТОВ. Он снимал Революцию 13

С. ФРЕЙЛИХ, Л. ПОГОЖЕВА, М. КОРОЛЕВА, Роман ГРИГОРЬЕВ, Я. ВАРШАВСКИЙ. Фильмы неравнодушных 17

Цецилия РАЦКАЯ. Заботы музыкального цеха 31

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

В. ДЕМИН. Триптих об «элементарных понятиях» 39

Владимир ОГНЕВ. Лирическая публицистика 46

Татьяна ТЭСС. Состоявшийся разговор . . . 49

В. РЯБИНИН. Уж пальцы просятся к перу... 54

Т. ХЛОПЛЯНКИНА. Остановка в пути . . . 57

Г. КОЗИНЦЕВ. Глубокий экран 60

ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ . . 72

Константин СИМОНОВ. О Романе Кармене (к 60-летию) 73

СРЕДИ АКТЕРОВ

Инна ЛЕВШИНА. От эпизодов — к роли . . . 81

Сергей ПОЛУЯНОВ. Выразительность простоты 86

БИБЛИОГРАФИЯ

Ю. МАРТЫНЕНКО. Главная книга 91

ЗА РУБЕЖОМ

И. СОЛОВЬЕВА, В. ШИТОВА. В первый день творенья (к пятидесятилетию фильма Д. У. Гриффита «Нетерпимость») 96

О т о в с ю д у 102

СЦЕНАРИЙ

Б. МЕТАЛЬНИКОВ. Дом без хозяина 111

Беседа с Б. Метальниковым 154

ФИЛЬМОГРАФИЯ 156

На Центральной студии документальных фильмов заканчивается работа над фильмом о Москве, об одной из главных ее магистралей — улице Горького. Это фильм-наблюдение. Его ведут режиссер Р. Григорьев, операторы И. Бганцев и А. Кричевский.

На первой странице обложки публикуются кадры из снятого материала.

ИСКУССТВО КИНО 1966

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
и
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
Год издания 36-й

НОВЫЕ ПРЕМЬЕРЫ СТАРЫХ ФИЛЬМОВ

«Испания». «Освобожденная Франция»

В 1945 году Госкиноиздат выпустил сборник «25 лет советского кино», составленный научным сотрудником кафедры истории кино ВГИКа В. Е. Вишневским. Этот скромный, но необычайно ценный и полезный труд систематизирует самые интересные хронологические даты в жизни нашего искусства за четверть века его существования. Кстати, его полезно было бы переиздать, переработать и дополнить: довести до наших дней.

Меня он заинтересовал по одной конкретной причине. В связи с выпуском на экран двух старых, «восстановленных» документальных фильмов — «Испании» Эсфири Шуб и «Освобожденной Франции» Сергея Юткевича.

Наверное, документальные фильмы «восстанавливать» не нужно. Нужно их показывать в таком виде, в каком они выходили в период своего рождения. Если под словом «восстановление» иметь в виду модернизацию. Ту самую дурную модернизацию, которая новую жизнь старых картин пытается скрасить современными приемами монтажа, звуковой палитры, дикторского текста. То есть приспособить старые ленты к требованиям нового кинематографического века, чтобы они не показались зрителям и специалистам архаичными по системе мышления и художественной форме.

Восстановленные варианты «Испании» и «Освобожденной Франции» счастливо избежали дурной модернизации, в них сохранены дух и творческие намерения авторов. По всей вероятности, все восстановление коснулось лишь технической стороны этих кинопроизведений, хотя, мне думается, соблазн был велик...

Но вернемся к хронологическому киносборнику В. Е. Вишневского.

В главе «1936 год» зафиксировано следующее событие:

«19.VIII. Операторы Р. Кармен и Б. Макасеев вылетели в Испанию; через четыре дня они снимали бои на горных высотах близ Ируна, бомбардировку Сан-Себастьяна и др.».

Другая запись:

«5.IX. Московская студия хроники выпустила первый фильм-журнал «К событиям в Испании».

Весьма оперативно, не правда ли? Даже для наших дней... Но не в этом дело.

Сообщения о киновыпусках из Испании прекращаются. Больше того — под датой 27.VII. 1938 года значится: «Выпуск документального фильма «Китай дает отпор» (автор-оператор Р. Кармен) — значит, Кармен уже снимал в Китае!.. И лишь только в 1939 году, в июле, был осуществлен выпуск, как сказано в хронологическом сборнике,— «художественно-документального фильма «Испания» (режиссер Э. Шуб)».

К этому следует добавить, что фильм очень недолго продержался на экранах и советский зритель его почти не увидел. Так несчастливо сложилась история этой картины... Но вот она в реставрированном виде повторно выпускается на экран. А по существу, это первый выпуск «Испании» и для многих современников испанских событий и тем более для нашей нынешней молодежи.

А смотришь этот фильм так, словно сделан он сейчас, теперь — в духе лучших образцов искусства нашего времени и, конечно же, неизмеримо выше, умнее, тоньше и строже тех многочисленных незатейливых полутуристских лент, которые сняты в последнее время в огромном количестве за рубежом.

Съемки Р. Кармена и Б. Макасеева поистине превосходны. Это не просто репортаж с передовых позиций на горных высотах близ Ируна или Эбро. Это не просто съемки бомбардировок Мадрида и Сан-Себастьяна... Мы и сегодня прекрасно осознаем, сколько мужества, самоотверженности, выдержки требовали они от молодых советских операторов. Но кинохроника, профессиональный журналистский репортаж отступили куда-то на задний план. А на первом оказались большие и талантливые художники, вдохновенные люди, запечатлевшие незабываемые глубокие и многослойные картины жизни и борьбы испанского народа. Лица и глаза мужчин, женщин, детей — они незабываемы!..

Одухотворение операторов, полностью отдавших себя, свое искусство трагической битве свободолюбивого и бесстрашного народа с черными силами мирового фашизма, принесло нашему экрану нежные и трепетные кадры, неподдельно страстные и драматические, лишенные какого-либо подобия стилизации, инсценировки, надуманности.

А не это ли главное в современном документальном кинематографе?

А само осмысление материала, его трактовка и отработка выдающимся советским кинорежиссером Эсфирью Шуб — как близка, как актуальна и на практике и в теоретических выводах ее позиция современным исканиям передовых, беспокойных, творчески мыслящих документалистов.

О своей работе с писателем Вс. Вишневским над фильмом «Испания» Шуб пишет:

«Мы много беседовали о документальном кино и о путях его развития... Мы считали, что работа в документальном кино — это художественный труд. Мы не считали, что это «искусство второго сорта». Отсюда и была строгость в наших оценках того, что появлялось на экранах, и требовательность к тому, что следует делать для движения документального кино вперед.

Нас не устраивало повторение из фильма в фильм давно отжитых приемов съемок, отсутствие поисков новых средств выражения, использование живописи и фотографии вместо кинокадров. Они не могли заменить отсутствие киноматериала. Не устраивала дешевая символика. На многих кадрах документальных фильмов тех лет лежала печать штампа и бесконечных повторений давно найденного уже однажды приема. Огорчала композиционная конструктивная беспомощность. Люди, делающие документальные фильмы, глубоко не задумывались об эпохе, о наших днях. Все решалось «в лоб», без подтекстов, без присущей документальному фильму драматургии. Много было лакировки... Но самое грозное было: б е з д а р н ы е и н с ц е н и р о в к и, убивающие доверие зрителя к снятому факту и тем самым к документальному кино».

Теперь понятно, какую гигантскую и кропотливую художественную работу пришлось проделать Э. Шуб в процессе создания фильма «Испания». Понятно, почему такой большой временной разрыв пролег между первыми съемками Р. Кармена и Б. Макасеева в Испании и выпуском фильма. Но из поисков, из отношения режиссера к документальному материалу и к документальному кинематографу вообще, из настойчивой и бескомпромиссной требовательности ее и к себе и к своим товарищам родилась та непреходящая новизна, та художественная ткань фильма, которая до сих пор заставляет нас задумываться о подлинной и поддельной ценности произведений кинематографического искусства.

В течение многих и многих лет мы сетуем на безликость и протокольную ограниченность наших документальных фильмов, на однозначность выразительных средств, на бедность режиссерских приемов — и в композиции и в монтаже, жалуемся на тот пресловутый «холодный нарез», который ничего общего не имеет с истинно художническим отображением живой действительности.

Эсфирь Шуб в «Испании» продемонстрировала подлинные образцы высокой режиссерской культуры, глубокого, осмысленного мастерства. Большие и вширь и вглубь развернутые эпизоды; длинные, нигде, абсолютно нигде не зарезанные планы; развитие каждого эпизода — своеобразной главки фильма — по мере драматического нарастания событий; объемный и колоритный жизненный фон, на котором они разворачиваются; контрапункт изображения, текста и шумов — все это и составляет беззаветный «художественный труд» режиссера в документальном фильме.

«Было полное доверие к зрителю,—пишет Э. Шуб.— Было авторское страстное желание, чтобы все зрители успели разглядеть, запомнить и сохранить в своей памяти и сердце происходящее на экране...»

И еще одна интересная и очень показательная вещь. Известно, что текст к фильму писал Всеволод Вишневский. И Э. Шуб мечтала о том, чтобы он сам прочел его с экрана. Так же, как много лет спустя это сделал К. Симонов в фильме о Хемингуэе, С. Образцов в картине «Удивительное рядом», М. Ромм в «Обыкновенном фашизме». Эсфирь Шуб еще в 1939 году прекрасно представляла себе эмоционально-выразительные, авторские возможности, заложенные в этом приеме. «Какую борьбу я вела за то, чтобы дикторский текст произносил Вишневский... Все же от Вишневского как диктора в последний момент пришлось отказаться и записать Левитана...»

●

В своем известном высказывании о картине Сергея Юткевича «Освобожденная Франция» С. М. Эйзенштейн, размышляя о путях развития документального киноискусства, заметил, что «волнующий документальный фильм подчас стал заменяться простым дневником происшествия. Терялось сознание того, что мало склеить куски событий между собою и что если это сопоставление не будет согрето чувством и озарено мыслью, то ни в мыслях, ни в чувствах зрителя оно не сумеет вызвать ответный живой отклик».

Сергей Михайлович увидел в документальном фильме «Освобожденная Франция» «...любопытный обратный процесс». И вот этот фильм снова демонстрируется на наших экранах. И «срок давности» нисколько не умаляет вывод С. М. Эйзенштейна. Действительно любопытное явление. Многие приемы монтажа и организации материала стали уже каноническими для нашего документального кинематографа. Сколько раз после Юткевича наши режиссеры делали стоп-кадры, давали ассоциативные авторские отступления, выключали музыку из изобразительного ряда или давали его на естественных шумах. Но способы публицистического осмысления и обобщения огромного документального материала, найденного С. Юткевичем в ходе второй мировой войны, до сих пор до глубины души волнуют зрителя. Лирика и патетика, ирония и сарказм, горечь и радость — сколько больших человеческих чувств, сколько актуальных ассоциаций рождают эти краски публицистической палитры Юткевича в душе и сознании человека, который сегодня впервые знакомится с документальными страницами трагической и величественной истории французского народа.

Эпизоды в Компьене, вступления в Париж гитлеровских войск, освобождения Парижа; сцены, возвращающие нас в прошлое Франции, рисующие нравы и обычаи, будни и праздники ее граждан; авторские отступления, воссоздающие ход второй мировой войны; знаменитый кадр с Гитлером, застывшим на экране с поднятой ногой, — все эти и другие творческие находки С. Юткевича стали уже своего рода кинематографической классикой, хрестоматийными для нашего документального искусства. Но их свежесть и органичность еще и еще раз свидетельствуют о бесконечных возможностях документального публицистического фильма.

Потому что, как писал С. М. Эйзенштейн, «они пропитаны живой эмоцией и живой мыслью борьбы». И в этом все дело.

Сейчас мы много обращаем внимания на звуковую атмосферу документального фильма, выдвигаем чуть ли не на первый план звуковой ряд и в обрисовке настроения эпизода и в передаче подлинных черт жизни.

А в 1944 году С. Юткевич превосходно использовал звуки и тишину в фонограмме к своему фильму, в особенности в эпизодах в Компьенском лесу и в драматическом эпизоде вступления немцев в Париж.

Смена монтажных ритмов, параллельный и ассоциативный монтаж, обостренное внимание к детали, к подробности, какое-то особенное чувство документа — так бы я это назвал — выражают творческий строй фильма, верный глаз и руку художника, мастера, публициста.

Мы делаем много документальных фильмов на историческом материале, но часто, к сожалению, организуем его по принципу «простого дневника происшествия». Тем самым уходит в песок размах исторического осмысления фактов и явлений, авторская концепция, со своим ви́дением событий и своим художественным почерком. Впереди у наших документалистов немало работ такого характера и такого значения, особенно в преддверии 50-летия Великого Октября...

И вот перед нами два старых, «восстановленных» фильма — «Испания» и «Освобожденная Франция». И в них найдено то, что еще предстоит открыть деятелям советского документального кино, развивая и утверждая идейно-художественные принципы, заложенные и в «Испании» и в «Освобожденной Франции».

И потому в этих фильмах для нас все главное, все решающее — талантливо, современно, поучительно.

Константин СЛАВИН

Б. ГЛОВАЦКИЙ

У истоков

Одним из зачинателей советского кино был известный в свое время артист Александринского театра и режиссер крупнейшей в дореволюционном Петербурге фирмы «Российское кинодело» Александр Петрович Пантелеев.

С кипучей организационно-творческой деятельностью этого ветерана сцены и экрана, удостоенного в числе первых работников искусства высокого звания Героя труда, связаны первые достижения советского кинопроизводства в городе трех революций.

Известные до сих пор скудные и порой неверные сведения о первом советском кинорежиссере в красном Петрограде уже давно нуждаются в проверке и дополнении. Рассказу об истоках советского кино, по воспоминаниям кинорежиссера А. П. Пантелеева, и посвящена эта статья.

В середине 30-х годов актер В. Максимов, собираясь писать книгу воспоминаний, привлек меня и историка кино Б. Коломарова к разбору и систематизации своего архива. Во время этой работы не раз заходил разговор о режиссере А. Пантелееве, который, оказывается, в течение всей жизни вел творческие записи. В. Максимов при составлении плана задуманной книги неоднократно уточнял у А. Пантелеева сведения об их совместной работе в первые годы советского кино. Замысел В. Максимова — написать воспоминания — не был осуществлен из-за преждевременной смерти артиста, и много лет спустя я взялся написать книгу о первом русском киноактере.

Это было в 50-е годы, когда в трудах иных историков кино принижалась деятельность пионеров нашего кинопроизводства, когда оценки их работ носили порой тенденциозный характер и были лишены исторической достоверности. В поисках ответа на многие интересующие меня вопросы я решил обратиться к первоисточникам. Тогда-то и начались поиски «Записок» А. Пантелеева. Узнав его адрес, я отправился на Моховую, где он жил прежде. Там мне сообщили, что А. Пантелеев умер несколько лет назад. Будучи глубоким стариком, он в дни блокады принимал деятельное участие в работе противовоздушной обороны и продолжал вести свои записки до последних дней жизни. Мне удалось выяснить, что у А. Пантелеева сын служил во флоте и после смерти режиссера его вещи были вывезены краснофлотцами по неизвестному адресу. Надежды на розыски архива А. Пантелеева не было никакой. Она затеплилась вновь после встречи с писателем Н. Михайловским. Он подарил мне свою новую книгу «Таллинский дневник». Под предисловием стояла подпись: «адмирал Ю. А. Пантелеев». Отчество адмирала навело меня на мысль: не сын ли он кинорежиссера и не сохранились ли у него записки отца? Я написал Ю. А. Пантелееву письмо, на которое получил многообещающий ответ. Адмирал действительно был сыном кинорежиссера и бережно хранил его записи. Вскоре был назначен день встречи, и все материалы были переданы мне для ознакомления и публикации. 1000 страниц машинописного текста в восьми папках освещали долгий и славный творческий путь А. Пантелеева. Незадолго до кончины автор решил объединить свои многолетние записи в одну рукопись, во второй части которой описывалась блокадная пора. Рукопись А. Пантелеев озаглавил так: «Полвека на трудовом фронте (Мои признания — моя жизнь)».

Вчитываясь в эти признания, я понял, что в них таились столь необходимые мне правдивые зарисовки первых шагов советского кино в Петрограде. Читая воспоминания А. Пантелеева, я узнал то, что нам было неизвестно об этом неутомимом искателе в разных жанрах искусства.

Интерес к Великому Немому у артиста императорского Александринского театра пробудился еще на заре развития кинематографа, когда

на сцене театра, где он работал, играли такие могикане русской сцены, как М. Савина, К. Варламов, В. Давыдов. А. Пантелееву первому пришла смелая мысль с помощью «чуда» XX века — Великого Немого и граммофонной записи — сохранить для будущих поколений образцы их исполнительского мастерства. Проект создания «кинофонобиблиотеки» Пантелеев подал в дирекцию императорских театров, но там не спешили с его реализацией. Тогда А. Пантелеев решил приобрести в кино «вторую специальность». Став главным режиссером фирмы «Российское кинодело», он с присущей ему энергией начал практически осуществлять свой замысел сохранения для потомства образцов актерского мастерства. Если бы сохранились дореволюционные кинопостановки А. Пантелеева, то мы сегодня увидели бы воочию на экране игру Н. Ходотова, М. Дальского, В. Давыдова, П. Самойлова, Л. Яворской, Е. Тиме, П. Лешкова... В книге «Художественные фильмы дореволюционной России» В. Е. Вишневский называет 15 постановок А. Пантелеева, а автор воспоминаний насчитывает их до 40. Таким образом, еще в дореволюционные годы А. П. Пантелеев накопил большой опыт работы в кино. В его картинах ведущая роль всегда отводилась актерам.

С первых дней Великой Октябрьской революции А. Пантелеев примкнул к так называемой «красной части» труппы Александринского театра и, войдя в состав его самоуправления, оказался связанным с Наркомпросом. По воспоминаниям А. Пантелеева, зарождение и развитие кинопроизводства в Петрограде началось с первых дней революции.

«В конце 1917 года на Чернышевой площади Петрограда в бывшем помещении Министерства народного просвещения обосновался наш первый нарком Анатолий Васильевич Луначарский со своим Комиссариатом. В декабре того же года в Народном комиссариате просвещения Российской Советской Федеративной Республики среди его отделов особенно видное место по своей работе стал занимать «внешкольный», которым руководила Надежда Константиновна Крупская. Она понимала громадное просветительное значение кино и заинтересовала А. В. Луначарского вопросами, связанными с кинематографией. Специальных государственных учреждений, занимающихся кинематографом, тогда еще не было, а из общественных организаций существовали Скобелевский комитет и Постоянная комиссия народных чтений. В распоряжении этой комиссии был один передвижной проекционный аппарат и небольшая фильмотечка фильмов, преимущественно для детей. Это-то маленькое имущество и стало первым камнем для закладки фундамента будущего здания советской кинематографии. Первая советская киноорганизация в Наркомпросе именовалась «Кинодотдел Внешкольного отдела Н. К. проса», работу ее возглавили Н. К. Крупская и ее помощник М. Л. Кресин. Затем наблюдение и руководство всей киноработой было поручено бывшему тогда первым секретарем Государственной комиссии по народному образованию профессору Д. И. Лещенко. Первым мероприятием подотдела была организация демонстраций картин в сопровождении речей агитаторов в рабочих районах. Таким агитатором перед киносеансом часто выступал сам А. В. Луначарский, который проявлял все большую заинтересованность кинематографическими делами. В 1918 году по предложению А. В. Луначарского Скобелевский комитет был национализирован и комиссаром его был назначен М. Л. Кресин. Вскоре на заседании Наркомпроса Союза коммун Северной области был учрежден Петроградский кинокомитет (председатель Д. И. Лещенко, его заместитель М. Л. Кресин). Этой первой специальной киноорганизации — Кинокомитету — было передано имущество Постоянной комиссии народных чтений и Скобелевского комитета. Кинокомитет сразу энергично взялся за работу. Первым организационным мероприятием его стало создание: 1) прокатной конторы, 2) собственной сети кинотеатров (включая бывший Николаевский зал Зимнего дворца), 3) организации производственного отдела для выпуска новых картин. Вскоре вырученные средства от прокатных операций кинотеатров были брошены на налаживание собственного кинопроизводства. В этом отношении историческая роль Петрограда как зачинателя советского кинопроизводства никем не может быть опровергнута.

Часто Луначарский, Крупская, Лещенко до глубокой ночи засиживались в кабинете Анатолия Васильевича, изыскивая наиболее возможные и скорые способы работы задуманного производственного отдела. Будучи раньше знаком с профессором Д. И. Лещенко, я несколько раз был приглашен на эти заседания в Наркомпросе в качестве специалиста, работавшего в кино до революции.

Великий Октябрь большинство интеллигенции встретило саботажем, кое-где явно демонстрируя свою несолидарность с Советской властью. Воспоминания об этом вызывают сейчас улыбку, но во время наступления Юденича, когда мечты врагов революции о расправе с интеллигенцией, работавшей с «красными», чуть не стали реальностью, было жутко. В то время особенно остро стоял вопрос о единении пролетариата с интеллигенцией. А. В. Луначарский, желая сделать творческий вклад в решение этого важного вопроса и практически содействовать началу собственного кинопроизводства, взялся за создание сценария агитфильма «Уплотнение» и привлек меня сначала в качестве соавтора, а затем режиссера-постановщика этого первого советского агитфильма. «Уплотнение» решили выпустить к годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. Дело оказалось гораздо сложнее, чем мы предполагали, потому что не было помещения, световых приборов, достаточного количества пленки и людей, желающих работать в таких условиях. Но летом 1918 года был все же сделан первый практический шаг к осуществлению нашего желания — был реквизирован купеческий особняк на Сергиевской улице (ныне улица Чайковского, дом № 36). В этом доме обосновались Кинокомитет и будущая кинофабрика, которая должна была создать первую картину. Здание особняка было роскошное. В некоторых залах были зеркальные стены с золоченой отделкой. Плафоны были расписаны Семирамидским, а в одной из комнат — Айвазовским. Все реквизированные киноаксессуары наших дореволюционных горе-кинофабрик были перевезены на Сергиевскую улицу, и закипела работа. Я уговорил часть своих товарищей, артистов Александринского театра, принять участие в постановке первого советского агитфильма. Моими сорежиссерами стали Д. Пашковский и А. Долинов, оператором — В. Лемке. В роли профессора должен был выступать сам А. В. Луначарский, но что-то ему помешало, и вместо него согласился играть настоящий профессор химии, председатель Кинокомитета Дмитрий Ильич Лещенко. При полном отсутствии технических возможностей, без художника, декораторов, бутафоров и просто чернорабочих мы работали не покладая рук по 15—18 часов в сутки. Наряду с обязанностями режиссера я нес обязанности обойщика-декоратора, реквизитора и исполнял всю работу «технического персонала». Что же касается аппаратуры для подсвечивания при съемках внутри помещения, то ни один современный работник кино не решился бы ею воспользоваться. Шесть самодельных юпитеров-инвалидов, каждый с двумя парами дымящихся углей, шипели, ворчали, трещали и почти не светили. Делая указания по ходу съемки, я надрывался, стараясь перекричать шум юпитеров; оператор волновался во время съемки, если она длилась больше двух минут. «Александр Петрович!— кричал он. — Кончайте сцену, надо дать отдохнуть юпитерам, провода нагрелись, все погаснет». И, действительно, не успевал оператор докончить свою фразу, как воцарялась темнота, и только погасшие юпитеры еще светились затухающими раскаленными углями. Мы ждали 5, 10, 15 минут. Наконец провода остывали, юпитеры «отдыхали». Я снова давал свисток, и съемка продолжалась под тот же шипящий аккомпанемент юпитеров.

А в это время в другой комнате подготавливались к съемке следующего эпизода. В углу комнаты обычно развешивались еще не использованные портьеры или ставились «роскошные финиковые пальмы» и соответствующая мебель, и декорация следующей сцены была готова. Мы передвигали капризные юпитеры на новое место действия, оператор устанавливал аппарат, и съемка продолжалась. Быстрый темп работы лишал возможности предварительных репетиций с театральными актерами, и они злоупотребляли жестикуляцией. Особенно это сказывалось у артиста Лерского, который играл старого рабочего, вселенного в квартиру профессора. Работая с большим энтузиазмом, не считаясь со временем, мы сняли всю картину в 7—8 дней».

В годовщину Великой Октябрьской социалистической революции, 7 ноября 1918 года, в кинотеатре «Сплендид-Палас» («Родина») состоялась премьера «Уплотнения». К восьмичасовому сеансу прибыл А. В. Луначарский, встреченный громовым «ура» зрителей. Между первой и второй частями картины было чествование наркома, ему был поднесен букет живых цветов.

Картина демонстрировалась в сопровождении большого оркестра, исполнявшего в соответствующих местах «Интернационал», «Марсельезу»

и другие революционные песни. Демонстрация картины прерывалась часто аплодисментами. Первый шаг советского кино по пути создания современного злободневного агитфильма был сделан.

С 20 марта 1921 года А. П. Пантелеев был зачислен на должность режиссера и введен в состав литературно-сценарной коллегии «Севзапкино». В состав коллегии входили: директор Д. И. Лещенко, заведующий производственным отделом Я. С. Попов, литератор-коммунист А. Е. Зарин и А. П. Пантелеев.

«Старый литератор покойный А. Е. Зарин,— вспоминает А. Пантелеев,— написал сценарий «Скорбь бесконечная», отображающий все ужасы народного бедствия — голода в Поволжье. Сценарий был одобрен комиссией, специально созданной для его рассмотрения, и передан мне для постановки.

Работа над первым полнометражным фильмом на актуальную тему предстояла большая и нелегкая уже только потому, что действие происходило в течение четырех времен года: дождливой осенью, снежной зимой, весной и жарким летом во время засухи. Время для постановки и выпуска картины давалось минимальное — 3—4 месяца. Причем искусственно сделать лето с его требуемой по сценарию засухой или зиму с глубоким снегом в павильоне нам не представлялось возможным. У нас вообще еще не было павильона и никаких материально-технических возможностей его оборудовать. Но при желании работать и создавать это не испугало меня. Для начала съемок на натуре я выбрал как ближайший срок март месяц 1922 года. В Петрограде в тот год весна началась рано. Возле старого Петергофа я нашел полуразрушенную деревушку, похожую на заснятые кинохроникой кадры Поволжья. Там на пригорках и в открытых местах снег уже стаял, а весеннее яркое солнце обсушило прошлогоднюю траву, и только кое-где в лесах все еще лежал густым слоем глубокий снег, снизу подтаявший и превратившийся в воду. Сцены летней засухи и глубокой суровой зимы были мной засняты за 4—5 дней одновременно. Первые — на пожелтевшей, чахлой зелени и на обсохших возвышенностях, а «суровая зима» — в глубоком снегу, сохранившемся в лесу. Эпизоды, когда действующие лица проваливались по пояс в снег, под которым была вода, были очень трудными для актеров. Нам приходилось оттирать иззябших исполнителей спиртом и заставлять принимать его «внутрь», что делалось весьма охотно, невзирая на отсутствие хорошей закуски. Одновременные натурные съемки разных времен года прошли благополучно, и мы возвратились из нашей «экспедиции» на Сергиевскую улицу, где наскоро, «домашними средствами» был уже сооружен «павильон» в бывшем Зимнем саду нашего особняка. Тут пришлось мне, но уже с помощью старого театрального плотника «дяди Кости», по собственным эскизам, быстро рождавшимся в моем воображении, из горбылей строить внутренность полуразрушенных бревенчатых изб, заснятых мной снаружи в «экспедиции» под Петергофом. Но вот мы приступили к съемкам в «павильоне», и это оказалось делом очень трудоемким. В наличии у нас было всего 8—9 пресловутых юпитеров — инвалидов кустарного производства, с которыми мы помучились при постановке «Уплотнения». Но в «павильоне» прибавилось новое осложнение. Воздух в Зимнем саду быстро нагревался от юпитеров и поднимался к застекленному потолку. Охладившись там, он превращался в естественный дождь и ливнем лил внутрь избы. Приходилось останавливать съемку уже не только для охлаждения юпитеров, но и для обсушивания от «дождя» столов, лавок и пола в избе и протирания мокрых стекол на потолке оранжереи».

Кроме исполнителя центральной роли В. В. Максимова в «Скорби бесконечной» участвовали сплошь молодые актеры: У. Круг, Р. Мамонтова, П. Кириллов, Е. Туманская и другие. Во вступительных титрах к картине значилось: «Скорбь бесконечная» («Наше преступление»). Кинодрама в шести частях. Сценарий А. Е. Зарина, режиссер — артист Госактеатров А. П. Пантелеев, оператор В. П. Лемке, с участием В. В. Максимова и первого коллектива киноартистов, окончивших Петроградскую школу экранного искусства...» Из сохранившегося литературного варианта сценария видно, что части в то время назывались, как в театре, «актами» и что в процессе постановки и монтажа в картину были включены документальные кадры, снятые в дни голода в Поволжье.

Такое соединение игровых и документальных кадров было смелым нововведением А. Пантелеева, стремившегося возможно достоверней воссоздать картину народного бедствия. Этот первый в практике создания игровых фильмов прием

введения документального материала несомненно обострил мелодраматические ситуации сценария.

«Скорбь бесконечная»* — первый большой художественно-агитационный фильм «Севзапкино»— была положительно оценена зрителями.

«Сценарий наиболее подходил к переживаемому моменту... Этот фильм, метраж 2000 м, является лучшей художественно-агитационной картиной, созданной в Советской России.

Успех его, — читаем в отчете производственного отдела «Севзапкино» за 1922 год, — был настолько велик, что неделя в Гос. кинотеатре «Пикадилли» во время демонстрации была рекордной в отношении посещаемости (90 процентов посещаемости, 5 миллиардов 580 миллионов сбора в неделю). Ныне картина в нескольких экземплярах разослана в представительство «Севзапкино» в Москве для демонстрации во всероссийском масштабе. Заграница также делает запросы об этом фильме, о чем ведутся соответствующие переговоры».

В книге «5 лет советского кино» (1919—1924) первые историки-современники писали: «Жалкими техническими средствами была осуществлена первая большая советская постановка, затрагивавшая великое бедствие, постигшее русскую революцию, рисовавшая в художественных и правдивых образах ужасы голода в Поволжье... Картина имела потрясающий успех у всех слоев населения, и можно смело сказать, что послужила дальнейшим источником благосостояния Питерской киноорганизации».

Эти отзывы современников находятся в полном противоречии с утверждением историков 50-х годов, вероятно, не видевших картины и голословно утверждавших, что постановка «Скорби бесконечной» была «творческим поражением» режиссера.

«Вслед за «Скорбью бесконечной»,— рассказывает А. Пантелеев, — я совместно с А. Е. Зариным написал сценарий антирелигиозной комедии «Чудотворец», сделанной нами из анекдота николаевского времени. Ставить эту картину было так же трудно, как «Скорбь бесконечную». Помощников и средств не было. Мне самому пришлось не только готовить оформление, но подбирать костюмы и даже мастерить бутафорские вещи — детали военной амуниции для солдат николаевского времени: ранцы, кивера, кортики. По-прежнему картина ставилась без художника, осветителей, бутафора, ревизитора. Исполнителями всех ролей были молодые актеры, недавние выпускники Школы экранного искусства. Никто из известных драматических и киноактеров не был занят. Роль «Чудотворца» очень удачно сыграл П. Кириллов. Мизгирь в его исполнении был близок к образам русских народных сказок об умном и лукавом Иванушке-дурачке. Мизгирь, как впоследствии писали, стал «предшественником положительных комедийных образов в советском кино».

Картина вначале прошла как бы незамеченной. Но Кинокомитету в 1922 году удалось реализовать свои первые две киноленты «Скорбь бесконечная» и «Чудотворец» на иностранном рынке, взамен чего были приобретены партия пленки, негатива, позитива и все оборудование для ателье, — рассказывают первые историки кино. Благодаря средствам, раздобытым от первого экспорта картин, «Севзапкино» получило возможность развернуть свое производство раньше всех других организаций республики, и в этом была несомненная заслуга А. Пантелеева. Средства от продажи его первых постановок дали материальную базу для дальнейшей работы первой Петроградской кинофабрики. О трудовом героизме А. П. Пантелеева при создании первых картин можно судить по статье об итогах 1922 года, опубликованной в журнале «Арт. экран» (№ 1 за 1923 год): «Выпущено 5 больших картин, из которых некоторые имели успех не только у нас, но и за границей. Картины эти: «Скорбь бесконечная», «Чудотворец», «Отец Серафим», «Лапотники» и «Комедиантка». Первые четыре картины были поставлены А. Пантелеевым, а последняя только что приглашенным в Петроград режиссером А. Ивановским. А. Пантелеев исполнял в ней одну из ведущих ролей. Таким образом, все картины 1922 года создавались при его непременном участии.

Широкое признание картина «Чудотворец» получила через год после выпуска при следующих обстоятельствах. «Владимир Ильич всегда придавал большое значение кино и с удовольствием просматривал новые революционные фильмы, — вспоминает сестра великого вождя М. И. Ульянова. — В последние месяцы его жизни в доме был заведен домашний кинематограф и сеансы устраивались чуть ли не каждый день. Из последних картин, показанных Владимиру Ильичу, он с особенным удовольствием смотрел постановку «Чудотворец»...» Следует отметить, что В. И. Ленин в Горках в первую очередь смотрел хронику и лишь

* Лента «Скорбь бесконечная» сгорела в хранилище под Ленинградом в годы Великой Отечественной войны.

изредка знакомился с полнометражными художественными картинами. Длительные просмотры утомляли в то время В. И. Ленина, и поэтому он смотрел 1—2 части больших картин, сделав исключение только для комедии «Чудотворец». «Картина определенно понравилась ему, —отмечает Н. К. Крупская, — как тип антирелигиозной постановки в отличие от «Комбрига Иванова», также антирелигиозной картины, которая ему определенно не понравилась». В период когда широко развертывалась антирелигиозная пропаганда, «Чудотворец» был ценным вкладом в дело борьбы с религиозным дурманом.

Сценарий фильма, одобренного В. И. Лениным, считался утраченным. Мне удалось найти его, и мы имеем возможность познакомиться с содержанием фильма, который В. И. Ленин смотрел «с особенным удовольствием» как удачный образец агитации и пропаганды средствами киноискусства.

ЧУДОТВОРЕЦ

Исторический анекдот в 4-х частях из времен Николая I.

Сценарий А. Е. Зарина.

Постановка артиста Госактеатров А. П. Пантелеева.

Издание «Севзапкино».

ЧАСТЬ I

Картина 1-я. Столовая. Помещица и три приживалки пьют кофе.

Картина 2-я. На веранде Мизгирь целует Дуню. а) Крупно: поцелуй с Дуней, б) крупно: показывает язык приживалкам.

Картина 3-я. Столовая. Приказчик слушает приказания помещицы.

Надпись: «Нет, нет, накажи его, Антон, дай двадцать розог». Дуне: «А тебе сплести кружев пять аршин, а в другой раз косу срежу».

а) Крупно: сердитая помещица, б) крупно: обморок помещицы.

Картина 4-я. Во дворе у окна. Мизгирь бросает навоз в окно.

Картина 5-я. Комната приживалки. Она перед зеркалом. Дуня уносит грязь.

Картина 6-я. В столовой. Приживалка жалуется.

Надпись: «Беспременно это Мизгирь сделал».

Входит Мизгирь, помещица говорит:

Надпись: «Сознайся лучше, а то велю наказать».

Мизгирь вышел.

Картина 7-я. Надпись: «Дворня отдыхает».

На берегу. Проплывает лодка. Идет приказчик.

Надпись: «Я ее допеку, вспомнит она меня».

а) Крупно: между деревьями. Входит приказчик.

Надпись: «Чего разохались, пошли спать», его вслед передразнивает Мизгирь.

Картина 8-я. На аллее. Торопясь, бежит Дуня. Ее обнимает приказчик. а) Крупно: приказчик хочет поцеловать.

Картина 9-я. На берегу. Мизгирь пляшет. Все слышат крик.

Картина 10-я. На аллее. Мизгирь отбрасывает приказчика и уводит Дуню.

Картина 11-я. На берегу. Приходят Дуня и Мизгирь. а) Крупно: Дуня рассказывает.

Надпись: «Погодите, братцы, новый «камуфлет» изготовим».

а) Крупно: Мизгирь готовит «камуфлет» и уходит.

Картина 12-я. Комната приживалки. В постели она обнаруживает свинью. Приживалка орет.

Картина 13-я. а) Крупно: падающий ключ со стола.

Картина 14-я. Комната приживалки. Она мечется и орет.

Надпись: «Караул! Караул! Помогите — сатана!» Стучит в дверь.

Картина 15-я. У двери. Дворня заглядывает в щель.

Картина 16-я. В комнате приживалки. Поднимает ключ, открывает дверь. Все подходят к кровати.

Картина 17-я. а) Крупно: все смеются.

Картина 18-я. Там же. Входит помещица, идет к постели. а) Крупно: свинья. Помещица у туалета говорит с приказчиком.

Надпись: «Избавь меня от Мизгиря. Сил моих нет с ним, озорником. Сдай его в солдаты».

Дуня схватывается за сердце. а) Крупно: Дуня.

Картина 19-я. По аллее бежит Дуня.

Картина 20-я. В деревне. У реки. Встреча. Мизгирь говорит:

Надпись: «Не плачь, Дуня, перемелется — мука будет. Отслужу, вернусь и поженимся».

Дуня говорит:

Надпись: «Никогда не изменю. Ждать буду. Тебе-то каково?»

«Э, меня не проймешь — я сам с усам», — отвечает Мизгирь.

Картина 21-я. Надпись: «Упекли-таки в солдаты».

Картина 22-я. В избе. Прощаются с сыном. а) Крупно: мать плачет на плече Мизгиря.

Картина 23-я. Около веранды. Стоит телега. В стороне плачет Дуня.

Надпись: «Не поминайте лихом, коли чем кому досадил».

Дуня его целует. Приживалки злорадствуют.

а) Крупно: ругаются приживалки. Спускается приказчик и велит «уезжать!».

Надпись: «Садись, что ли, неча прохлаждаться».

а) Крупно: семья и дворня.

Конец первой части

ЧАСТЬ II

Картина 24-я. У нар. Мизгирь весело рассказывает солдатам.

а) Крупно: рассказ Мизгиря.

Картина 25-я. У ворот казармы. Часовой.

Картина 26-я. У нар ночью. Мизгирь будит соседа.

Надпись: «Пойдем выпьем».

Картина 27-я. Во дворе казармы. Выходят Мизгирь и приятель.

Картина 28-я. Через забор.

Картина 29-я. Шинок. Пьют. Солдаты убегают.

Картина 30-я. Мизгирь рассматривает синяк.

Картина 31-я. Столовая помещицы. Приживалка гадает. Входит приказчик. Дуня провинилась. Помещица злится и кричит:

Надпись: «Вон ее, на скотный».

Картина 32-я. Барабанщик.

Картина 33-я. У нар. Солдаты встают. Входит фельдфебель.

Надпись: «Опять пьянствовали. Где морду разбил?»

«Никак нет, нечаянно наткнулся»,—отвечает Мизгирь.

а) Крупно: Мизгирь, и фельдфебель грозит ему, б) крупно: Мизгирь гримасничает.

Картина 34-я. Гимнастика солдат.

Надпись: «Полковой праздник».

Картина 35-я. Конец молебна. Прикладываются к кресту. а) Крупно: священник с крестом.

Картина 36-я. Часовой и мужик, который хочет повидать Мизгиря.

Картина 37-я. У нар. Мизгирь играет в карты.

а) Крупно: бьет по носу товарища. Входит мужичонка, садится, б) крупно: рассказ мужика.

Надпись: «У стариков коровенка пала».

Мизгирь огорчен.

Надпись: «Избенка сгорела».

Мизгирь повесил голову.

Надпись: «Дуню в скотницы согнали».

Наплыв. Дуня доит корову.

Надпись: «Что, Еремушка, не весел, что головушку повесил».

Входит фельдфебель и говорит:

Надпись: «Чего расселся. Тебе в наряд, в караул».

Мужичонка уходит.

Надпись: «В этот день был полковой праздник. Принесли в полк чудотворную икону».

Картина 38-я. У иконы часовой. Смена рапортует.

а) Крупно: часовой и Мизгирь. Рапортуют.

Картина 39-я. Дуня доит корову.

Картина 40-я. У иконы. Задумался Мизгирь.

Надпись: «Там горе такое, а здесь богатство. Эх, была не была» — разбивает стекло.

а) Крупно: рука вынимает драгоценный камень.

Картина 41-я. Гауптвахта.

Картина 42-я. У иконы. Приходит смена. Мизгирь рапортует:

Надпись: «Все в порядке. Только стекло разбито и камня нет».

Надпись: Разводящий в ужасе говорит: «Где камень, мерзавец?»

«Мне сама владычица дала»,— отвечает Мизгирь.

Конец второй части

ЧАСТЬ III

Картина 43-я. Комната ротного. Денщик будит его.

а) Крупно: ротный пьет водку. Приводят Мизгиря.

Надпись: «Ты что же это, мерзавец, натворил?»

а) Бьет его по зубам.

Надпись: «Никак нет, ваше высокородие, сама богородица дала».

Ротный злится и кричит.

Надпись: «Под арест его, негодяя!»

Фельдфебель уводит Мизгиря.

Картина 44-я. На нарах. Сидят солдаты и беседуют.

Надпись: «Вот, братцы, чудо-то, сама богородица камень Мизгирю дала».

Продолжают разговор.

Картина 45-я. По двору ведут Мизгиря.

Картина 46-я. Комната ротного. Он пьет чай и уходит.

Картина 47-я. У мелочной лавочки. Горничная и салопница говорят:

Надпись: «Слышала, милая, про щедроты богородицы».

Картина 48-я. За решеткой. а) Крупно: Мизгирь.

Надпись: «У полкового командира».

Картина 49-я. Кабинет командира. Командир, ротный и денщик.

Картина 50-я. Кухня. Разговаривают кухарка и солдат. Он говорит:

Надпись: «Вот дела-то. Сама вынула из венчика и отдала ему».

Кухарка и солдат остаются.

Картина 51-я. Кабинет. Генерал входит. Вводят Мизгиря.

Надпись: «Ты что же это, негодяй, воровать! Давай камень! Запорю!»

Мизгирь рассказывает:

Надпись: «Никак нет. Сама богородица дала. Стою это я на часах, а у стариков коровенка

пала, изба сгорела, к невесте приказчик пристает, в скотницы ее согнали. Пал я на колени и молюсь, а богородица взяла ручкой камень и дала его мне».

Генерал замахнулся на Мизгиря.

Надпись: «Запорю, мерзавец! Сто палок ему, подлецу!»

Мизгиря уводят. Генерал обращается к ротному:

Надпись: «Слышал, какой негодяй! Сама дала!»

Волнуется. Ротный отвечает ему:

Надпись: «Ничего нельзя поделать, ваше превосходительство. Слух пошел—все про чудо говорят».

Генерал недоумевает.

Надпись: «Да, да. Я уж и сам не знаю, что делать? Пошлите за священником!»

Ротный кивает головой.

Картина 52-я. По улице ведут Мизгиря.

Картина 53-я. В кабинете. Генерал разговаривает с попом. Тот говорит:

Надпись: «Ай, ай. Сейчас же пойду отслужить молебен».

Картина 54-я. В карцере. Священник уговаривает Мизгиря.

Надпись: «Жди, станет она для тебя чумазого камень ковырять»

Картина 55-я. В клубе. Играют в карты. Приходит офицер.

Надпись: «Слышали, господа, какое чудо-то на днях произошло с солдатом?»

Картина 56-я. В саду. Разговаривают две дамы.

Надпись: «Ах, милочка, это замечательно. Непременно пойдемте отслужить молебен!»

Картина 57-я. У статуи. Офицер флиртует с девушкой.

Надпись: «Вот это было бы чудо, если бы вы меня полюбили!»

Две девочки разговаривают.

Надпись: «А меня сэр вчера поцеловал, вот это чудо».

Картина 58-я. У ворот дома. Дворник и кухарка.

Надпись: «Мироныч, слыхал про чудо-то?»

Надпись: «Великий князь Михаил Павлович был командующим Петроградским военным округом. Каждое утро он принимал рапорты полковых командиров».

Картина 59-я. Приемная. Адъютант записывает в книжку.

Картина 60-я. Часовой у двери.

Картина 61-я. Приемная. Входит адъютант.

Надпись: «Его высочество».

Входит Михаил Павлович. Обращаясь к генералу:

Надпись: «Это у тебя «чудотворец»? Что за чушь! Украл!»

Генерал рапортует: «Посылал священника. Стоит на своем. А может, и вправду чудо... Надо владыке доложить».

б) Крупно: Михаил Павлович и генерал разговаривают.

Картина 62-я. В карцере томится Мизгирь.

Конец третьей части

ЧАСТЬ IV

Картина 63-я. У митрополита. Он говорит священнослужителям:

Надпись: «Вот и рассудите: признать за чудо — вора покарать, не признать — церкви конфуз, вере оскудение».

а) Крупно: совещание духовенства, говорящий митрополит. Поднимается священник.

Надпись: «Необходимо, владыко, признать чудо. Иконе слава и вере укрепление».

Крупно: говорит казанский священник.

Надпись: «Признать! Признать!»

Митрополит принимает решение:

Надпись: «Да будет так».

Картина 64-я. У императрицы. Михаил Павлович говорит:

Надпись: «Ловко он попов подвел. Теперь, пожалуй, этак все за чудеса примутся».

Императрица, Жуковский серьезны. а) Крупно: царица и Жуковский говорят. Входит Николай I.

Картина 65-я. Танцующие пары.

Картина 66-я. Сановники и дамы. Дамы щебечут.

Надпись: «Ах, какая удивительная история. Непременно поеду. Молебен отслужу».

Сановники смеются.

Надпись: «Да ведь он, мошенник, украл».

Дама волнуется и говорит:

Надпись: «Ах, нет, это чудо! Чудо! Чудо!»

Картина 67-я. Сановник сообщает:

Надпись: «Решили признать за чудо. Его самого женить и дать ему отпуск».

Картина 68-я. В карцере ночью. Мизгирь.

Картина 69-я. Гуляют после танцев.

Картина 70-я. У нар. Солдаты становятся во фронт.

Картина 71-я. В карцере днем. Мизгирь.

Картина 72-я. В казарме. Стоят солдаты. Ротный командует.

Надпись: «Равнение направо».

Входит генерал. Здоровается.

Надпись: «Здравия желаем, ваше превосходительство».

а) Крупно: разные лица солдат. Приводят *Мизгиря. Генерал говорит ему:*

Надпись: «Велено жениться тебе на твоей Авдотье, для чего дать тебе отпуск на шесть месяцев; камень от тебя отнять, а на приданое дать сто рублей. Благодари Казанскую божью

матерь. Губернатору про твою Авдотью писано. Ступай в канцелярию».

б) Крупно: генерал читает солдатам указ.

Картина 73-я. Надпись: «Чудотворная икона божьей матери проявила свою милость, наградила нашего рядового Еремея Мизгиря драгоценным камнем. Так как милосердия и щедрости богоматери нет предела, то отныне всякий, кто воспользуется от щедрот ее, подлежит, как святотатец, наказанию плетьми и ссылке на каторжные работы без срока».

Картина 74-я. Надпись: «В ризнице Казанского собора».

Картина 75-я. Надпись: «И пошли миряне служить молебны».

Картина 76-я. Идут миряне.

Надпись: «И торговля пошла лучше».

У свечной стойки.

Картина 77-я. В шинке. Поют и пьют.

Картина 78-я. Надпись: «Домой жениться».

У нар. Мизгирь укладывается.

Картина 79-я. В ризнице. Священник дает деньги и просфору.

Надпись: «Лукич, снеси Мизгирю просфору и 25 рублей».

Картина 80-я. На веранде. Приживалки ждут.

Надпись: «Ах, сам предводитель»...

Картина 81-я. На лестнице. Приказчик встречает предводителя.

Надпись: «Пожалуйте, ваше сиятельство».

Картина 82-я. Приживалки в столовой и помещица.

Картина 83-я. На веранде. Помещица встречает предводителя, который говорит:

Надпись: «По особому поручению из Санкт-Петербурга приказ...»

Достает бумаги.

Надпись: «Есть у вас, матушка, дворовая девка Авдотья Сторожева. Так вот ее приказано отпустить на волю, из казны вам 50 рублей дать, а ее саму выдать замуж за Еремея Мизгиря, а вам приданое ей сделать».

Помещица злится.

Надпись: «Государев приказ, матушка».

Надпись: «А через месяц Мизгирь женился на Дуне».

Картина 84-я. Мизгирь и Дуня у воды, смеются.

Конец

В. ЛИСТОВ

Он снимал Революцию

В фонде документальных киносъемок первого года Октября есть интересная подробность, которая до сих пор как-то не привлекала внимания. Эту подробность можно было бы определить двумя словами: польские лозунги!

Возьмем, к примеру, ролик, отснятый в Петрограде во время знаменитой июньской демонстрации 1917 года. По Невскому проспекту идет мощная людская лавина, план сменяется планом, а оператор, как зачарованный, не спускает «глаза» своего аппарата с одной из многочисленных колонн. Рассматривая ленту на монтажном столе под лупой, можно без труда прочесть, какие же лозунги эта колонна несет.

НЕХ ЖИЕ МЕЖДУНАРОДОВКА!
НЕХ ЖИЕ РАДА!..

Польский и русский языки так близки, что эти лозунги, провозглашающие здравицу в честь Интернационала и Совета рабочих депутатов, в специальном переводе не нуждаются.

Теперь посмотрим на монтажном столе ленту с похоронами московских красногвардейцев, павших в Октябрьских боях. В кадре — Москва, Красная площадь, скорбная процессия движется мимо Сенатской башни. И опять взор объектива надолго задерживается на латинском шрифте полотнищ — снова польские лозунги. На этот раз колонна выступает с требованием самоопределения народов, и над призывом можно прочесть название партии, принимающей участие в похоронах: SDKPiL, то есть социал-демократическая партия Польши и Литвы.

Одним словом, польская колонна в съемках массовых демонстраций 1917—1918 годов не редкость. Чем это объяснить? Случайным совпадением?

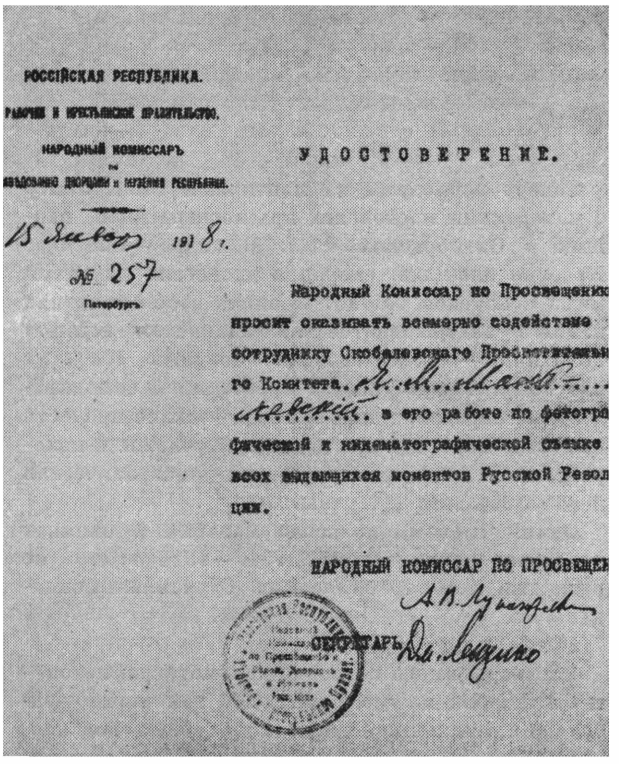
Нет.

В те годы много польских кинематографистов — и операторов-документалистов в том числе — работало в русских кинофирмах и Скобелевском просветительном комитете. До последнего времени

у нас почти ничего не знали об их съемках, самые имена их едва ли встречались в нашей фильмографической литературе. Пробел этот частично заполнился в 1962 году, когда в пятом выпуске сборника «Из истории кино» была опубликована небольшая статья-справка В. Евсевицкого «Польские киноработники в русском дореволюционном кинематографе». Судя по этой публикации, в 1917—1918 годах в России снимали операторы Станислав Себель, Ян Скарбек-Малчевский, Евгений Модзелевский, Антони Вавжижняк и другие.

Но как мало мы о них знаем! Какие именно документальные съемки принадлежат польским товарищам? Сохранились ли их ленты в наших фильмотеках? На эти вопросы и до сих пор трудно ответить.

В конце прошлого года «польской проблемой» ранней советской документалистики заинтересовался генерал запаса М. П. Еремин, большой знаток прижизненных съемок Владимира Ильича Ленина. Он разыскал варшавский адрес восьмидесятидвухлетнего оператора Скарбек-Малчевского и отправил ему письмо с несколькими вопросами. Старый оператор прислал в ответ фотографии и коротенькую записку, в которой сообщил, что его воспоминания «Я был там с камерой» недавно вышли в Варшаве отдельной книгой. Благодаря любезности генерала М. П. Еремина нам удалось познакомиться с присланным из Польши материалом и найти книгу мемуаров Скарбек-Малчевского...



РОССІЙСКАЯ РЕСПУБЛИКА.
РАБОЧИЕ И КРЕСТЬЯНСКОЕ ПРАВИТЕЛЬСТВО.
НАРОДНЫЙ КОМИССАРЪ
по
ВЪДОМСТВУ ДВОРЦОВ И МУЗЕЙНОЙ РЕСПУБЛИКИ.

15 января 1918 г.
№ 257
Петербургъ.

УДОСТОВЕРЕНИЕ.

Народный Комиссар по Просвещению просит оказывать всемерно содействие сотруднику Скобелевскаго Просветительного Комитета Я. М. Малчевскій в его работе по фотографической и кинематографической съемке всех выдающихся моментов Русской Революции.

НАРОДНЫЙ КОМИССАР ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ
А. В. Луначарский
СЕКРЕТАРЬ Дм. Лендико

1917 год застал фронтового оператора в Петрограде.

Скарбек-Малчевский подробно рассказывает, как он, сотрудник Скобелевского просветительного комитета, поселился в доме на Невском проспекте, угол Литейного; как под окнами его квартиры развертывались драматические события революционного Февраля — перестрелки, бурные манифестации, похоронные процессии, митинги. Весной и летом 1917 года Скарбек-Малчевскому удается заснять на кинопленку и фотопластинку много важного и интересного.

По-видимому, несколько планов ленты со знаменитой демонстрацией 18 июня, когда питерский пролетариат решительно выступил с большевистскими лозунгами, снято из окна квартиры польского оператора: с верхней точки, как раз на углу Невского и Литейного. Да еще польские плакаты, которые мы привели вначале! Съемки Я. Скарбек-Малчевского несомненно хранятся сейчас в Центральном государственном архиве кинофотофонодокументов СССР.

Оператор пишет, что в ежедневных походах по революционному Петрограду его постоянным спутником была не только кинокамера, но и фотоаппарат «Кодак». Среди снимков, которые мы публикуем, в одной из польских колонн демонстрантов по Невскому проспекту запечатлен Феликс Эдмундович Дзержинский.

Конечно, вспоминая о событиях почти полувековой давности, Скарбек-Малчевский не всегда точен, он нередко путает последовательность фактов, не придает значения важному, подчас излишне подробно рассказывает о мелочах! Увы! Этим грешат многие мемуары, что не снижает интереса к ним.

Среди эпизодов, сообщаемых польским оператором, необходимо особо выделить один — съемку во дворце Кшесинской, которая состоялась, по-видимому, весной или в первой половине лета 1917 года.

Во дворец Кшесинской, где тогда располагался штаб большевиков, Скарбек-Малчевского привел руководитель кинохроники Скобелевского просветительного комитета Григорий Моисеевич Болтянский. Там в одной из комнат они застали Владимира Ильича Ленина, сидевшего за столом

Кадр, снятый Скарбек-Малчевским в Петрограде в 1918 году. В колонне польских революционеров на Невском проспекте идет Ф. Дзержинский (он помечен крестом)

с группой товарищей. «Без долгих приготовлений,— пишет оператор,— я установил аппарат и стал снимать». Ленин, однако, сниматься не захотел и, сказав «не надо», вышел из комнаты. «Но я уже сделал съемку»,— вспоминает Скарбек-Малчевский.

Разумеется, лучшим подтверждением этого рассказа была бы сохранившаяся кинопленка. К сожалению, ее нет среди известных прижизненных съемок В. И. Ленина.

Если же Скарбек-Малчевский не ошибается и дело действительно происходило во дворце Кшесинской, то его сообщение очень интересно. Почему Ленин отказывался от съемки? Помимо обычной ленинской скромности здесь, видимо, надо учесть еще одно весомое обстоятельство. Уже в начале июля 1917 года, то есть вскоре после визита Болтянского и Малчевского, Владимир Ильич вынужден был перейти на нелегальное положение и скрываться от сыщиков Временного правительства. Предвидя эту возможность, такой опытный конспиратор, каким был В. И. Ленин, безусловно должен был уклониться от съемки...

Интересен рассказ Скарбек-Малчевского о встрече с наркомом просвещения А. В. Луначарским, состоявшейся, вероятно, ранее середины января 1918 года. Время было трудное. Оператор просился на работу в Наркомпрос, но настаивал на своих условиях: определенная зарплата, помощь в отоплении и освещении квартиры. Луначарский отнесся к просьбе сочувственно и тут же согласился:

— Это можно.

— Но я хочу с самого начала сказать,— предупредил Скарбек-Малчевский,—что я не большевик.

Анатолий Васильевич ответил, что это не важно и что он надеется со временем увидеть его большевиком.

Мемуары Скарбек-Малчевского хорошо передают атмосферу будней революционного кинохроникера. Самого внимательного прочтения заслуживают те страницы, где оператор рассказывает о своих лентах, сохранившихся в советских архивах. Съемки Скарбек-Малчевского несомненно вошли в состав известного фильма «Великие

дни русской революции» (о Феврале) — во всяком случае, он снимал на похоронах рабочих, убитых в Февральские дни.

Другая сохранившаяся лента, куда вошли съемки польского оператора, датируется 28 ноября 1917 года*. В этот день антисоветские организации попытались выдать горстку правых депутатов «учредилки» за полноправное Учредительное собрание; на улицах столицы было неспокойно, контрреволюционеры устроили несколько антибольшевистских выступлений, ликвидированных Красной гвардией. Столкновения красногвардейцев с «учредиловцами» запечатлены на ленте, снятой несомненно при участии Я. Скарбек-Малчевского.

В книге есть несколько запоминающихся кадров из несохранившегося фильма. 1 мая 1918 года в Петрограде — праздничная манифестация, лозунги пролетарской солидарности, полеты аэропланов над городом и т. д. Захватывающе интересен рассказ оператора о съемках похорон замечательного большевика В. Володарского, предательски убитого эсерами 20 июня 1918 года. Обстановка траурного митинга, всеобщее возмущение убийством, блестящая речь Я. М. Свердлова над гробом — все это зримо встает со страниц книги...

Кстати, этот эпизод, вероятно, дает возможность исправить маленькую неточность, вкравшуюся в упомянутую статью В. Евсевицкого. Там сказано, что Скарбек-Малчевский уехал из России весной 1918 года. Но подробное и достоверное описание событий июня заставляет думать, что скорее прав сам оператор, назвавший точную дату своего отъезда из Петрограда в Польшу — 1 августа 1918 года.

Мемуары Яна Скарбек-Малчевского и документальные ленты, снятые им в Петрограде, имеют несомненный научный интерес и служат прекрасным свидетельством дружбы советских и польских кинематографистов, восходящей к истокам нашего революционного киноискусства.

* По старому стилю.

КИНОФЕСТИВАЛЬ В ЛУГАНСКЕ

В Луганске прошел областной фестиваль научно-популярных фильмов. В нем участвовали творческие работники Киева и Свердловска, Москвы и Одессы. На фестивале было представлено более 70 фильмов, разных по тематике, уровню исполнения, творческому почерку. Зрители познакомились с такими лентами, как «Кровавое воскресенье» и «Депутат Урала», «Что такое теория относительности?» и «Двадцать минут в мире иллюзий», «Взорванный рассвет» и «Гимнаст».

«Почему вы пришли на фестиваль?» — спрашивала специально розданная зрителям анкета. «Мне нравятся научно-популярные фильмы. Они мне помогают в моей педагогической работе», «Кино увлекаюсь с детства», «Хотел посмотреть фильмы, посвященные шахтерам», «Люблю смотреть научно-популярные фильмы — они иногда интереснее художественных» — так отвечали зрители.

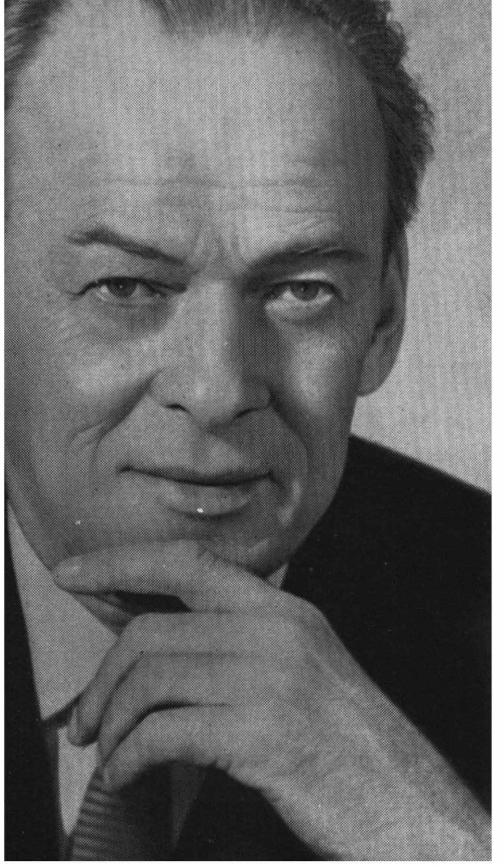
Среди наиболее понравившихся картин — «Кровавое воскресенье», «Возвращение в мир звуков», «Копыта, колеса и восемь веков», «Человек и атом», «В свете невидимых лучей», «Взорванный рассвет» и другие.

Зрители города Луганска и Луганской области, как показала анкета, хотят видеть больше фильмов о Ленине и революции, о наших выдающихся писателях. Многих интересуют фильмы о кибернетике. Зрители предлагают создавать серии фильмов для общества «Знание», чтобы циклы лекций сопровождались показом научно-популярных картин.

Высказали свои претензии на фестивале и представители профессии киномехаников: мало копий! Киномеханики из Северодонецка жаловались, что они вынуждены одни и те же ленты «крутить» в одном и том же месте по 10—15 раз, что на базе кинопроката в основном фильмы выпуска 50-х годов и очень мало фильмов цветных.

Шесть дней кинофестиваля в Луганской области убедительно показали, что научно-популярные фильмы имеют своих зрителей, что люди самых разных профессий с большим интересом посещают кинотеатры, где эти фильмы демонстрируются.

Е. ЗАГДАНСКИЙ,
главный редактор «Киевнаучфильма»



НАРОДНЫЙ АРТИСТ

Не стало Николая Константиновича Черкасова.

Ушел из жизни выдающийся мастер кино и театра, отдавший советскому искусству почти полвека своей вдохновенной творческой жизни.

Народный артист СССР, он был им не только по званию, по самой сокровенной сути. Он не мыслил себе творческой деятельности вне высоких общественных задач. В Черкасове неразрывно слились актер и гражданин первой в мире социалистической страны.

Николай Константинович любил называть себя представителем первого поколения советских актеров, счастливых тем, что их сознательная жизнь началась после победы Великой Октябрьской социалистической революции.

Он принес в кино традиции русской театральной культуры, начав свой творческий путь 16-летним юношей в Петроградском театре оперы и балета (бывшем Мариинском), играя с 1933 года на сцене другого старейшего театра страны — Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина.

Будучи популярным комедийным, эксцентрическим актером театра и кино, он в середине 30-х годов пережил второе рождение, встретившись в фильме «Депутат Балтики» с большой общественной проблемой. Недаром он был так глубоко привязан к образу депутата Балтики профессора Полежаева, который, по его признанию, положил начало главной теме его жизни.

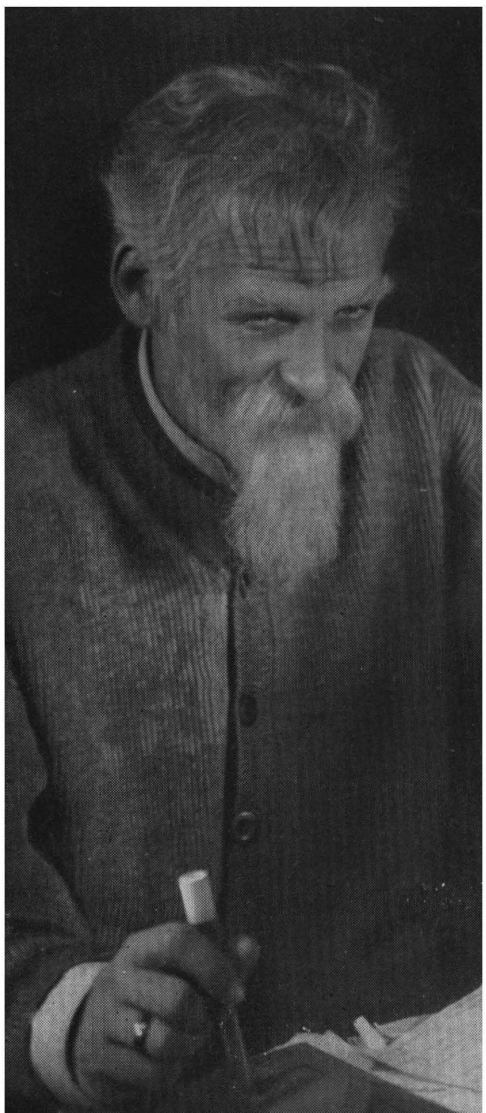
На этих страницах — фотографии лучших ролей народного артиста Николая Черкасова. Глядя на эти фото, удивляешься не только мастерству перевоплощения художника, его поразительной силе проникновения в самые разные эпохи, его чувству стиля самых разных драматургов и режиссеров. Вспоминаешь слова Николая Константиновича: «Всех моих героев — Полежаева и Мичурина, Попова и Стасова, Горького и Маяковского, даже чудака-ученого Паганеля и рыцаря Печального образа Дон-Кихота — многое объединяет. Все они одержимы, все они самоотверженны и бесконечно преданы своей идее. Они очень разные, но все они живут для людей, хотят сделать жизнь прекрасной».

Последним «человеком для людей», воплощенным Черкасовым на экране и на сцене, оказался академик Дронов, за создание образа которого артист был удостоен Ленинской премии. В этой любимой роли, сыгранной более двухсот раз на сцене Ленинградского театра драмы имени А. С. Пушкина и увековеченной на экране, Черкасов пламенно и убежденно говорил «Нет!» скептицизму и безверию, утверждал активное, коммунистическое отношение к жизни. «Все остается людям», — утверждал Черкасов — Дронов.

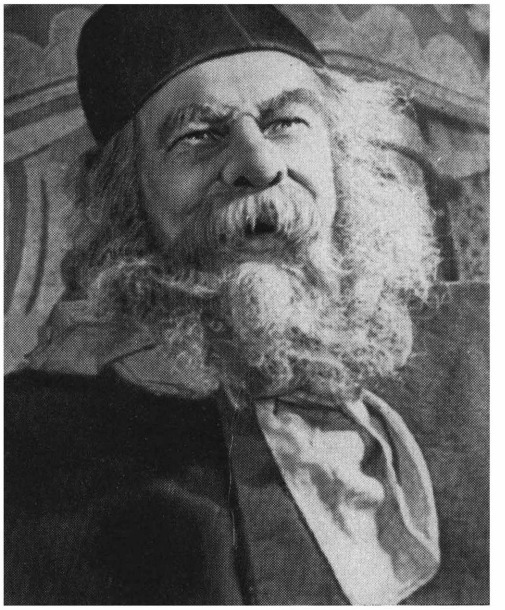
Людям останется не только память о замечательном актере и человеке, но и его благородное искусство, которое будет восхищать и возвышать еще многие поколения.

Людям останется память об артисте-гражданине, страстном борце за мир, сочетавшем напряженную творческую работу с самоотверженной общественной деятельностью.

Народный артист СССР, лауреат Ленинской премии, лауреат Государственных премий, член КПСС, Черкасов избирался депутатом Верховного Совета РСФСР первого и второго созывов, депутатом Верховного Совета СССР третьего и четвертого созывов, был членом Советского комитета защиты мира.



Профессор Полежаев («Депутат Балтики»)



Слева направо:

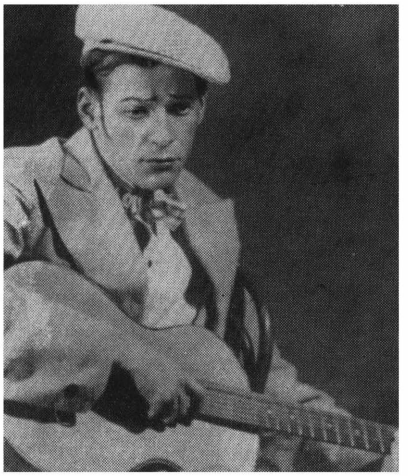
Статист (опера «Кармен» Ж. Бизе. Петроградский театр оперы и балета) 1920

Варлаам («Борис Годунов». Ленинградский театр драмы имени А. С. Пушкина) 1934

Слева направо:

Перчаткин («Чужой ребенок» В. Шкваркина. Ленинградский театр драмы имени А. С. Пушкина). 1934

Белогвардейский офицер («Тимошкин рудник» Л. Макарьева. Лентюз). 1925



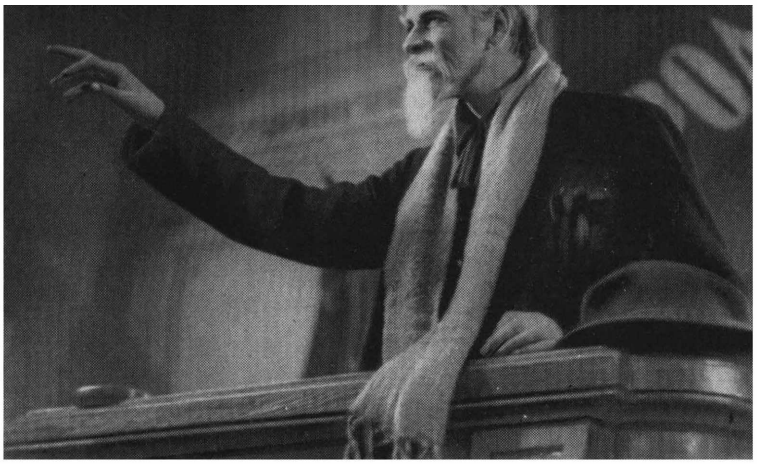
Лелио («Лгун» К. Гольдони. Ленинградский театр драмы имени А. С. Пушкина). 1940

Сверху вниз:

Н. Черкасов—Хлудов, В. Ченоков—Голубков («Бег» М. Булгакова. Ленинградский театр драмы имени А. С. Пушкина). 1960.

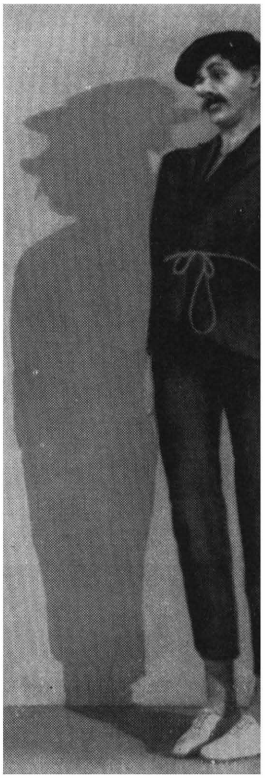
Владимир Маяковский («Об знали Маяковского» В. Катаева. Ленинградский театр дрмы имени А. С. Пушкина). 19

Мичурин («Жизнь в цвет А. Довженко. Ленинградск театр драмы имени А. С. Пу кина). 1947



Профессор Полежаев («Депутат Балтики». «Ленфильм»). 1937

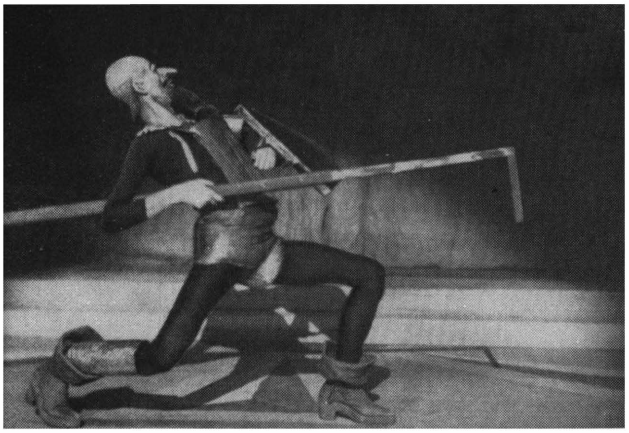
«Пат» («Концерт на экране». «Ленфильм»). 1940

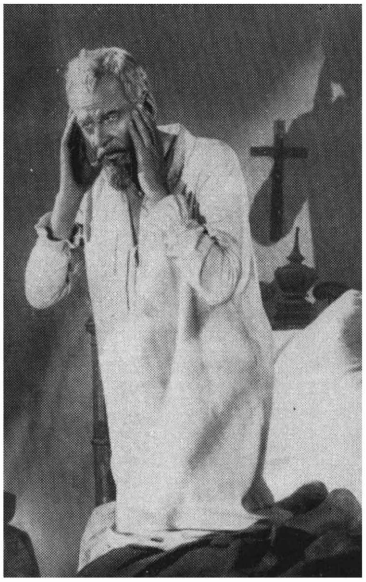


Слева направо:

Н. Черкасов — Колька Лошак, Я. Жеймо—Кика («Горячие денечки». «Ленфильм»). 1935

Паганель («Дети капитана Гранта». «Мосфильм»). 1936





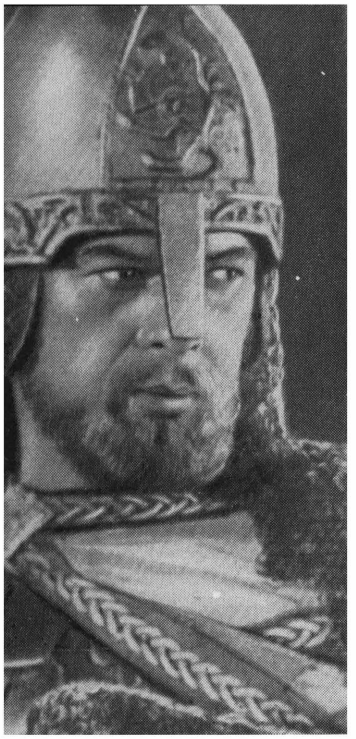
Слева направо:

Дон-Кихот («Дон-Кихот», Лентюз). 1927

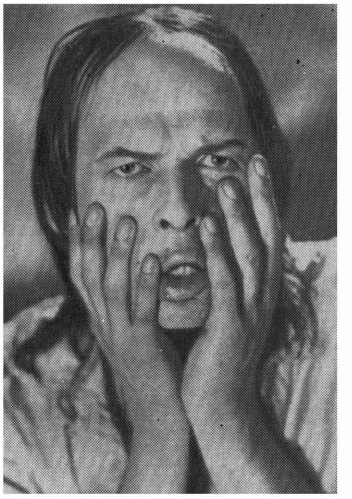
Дон-Кихот («Дон-Кихот». «Ленфильм»). 1957

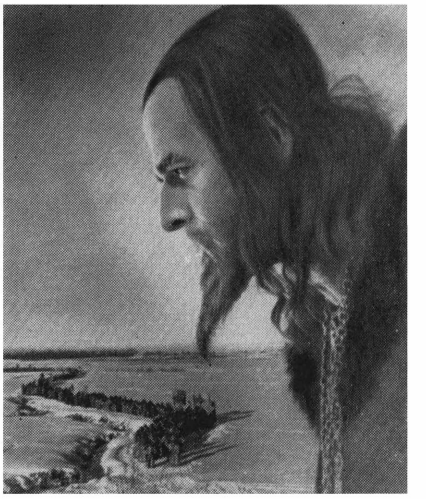
Билли-Бонс. («Остров сокровищ». «Союздетфильм»). 1938

Н. Черкасов — Горький, Д. Орлов — Коробов («Ленин в 1918 году». «Мосфильм»). 1939

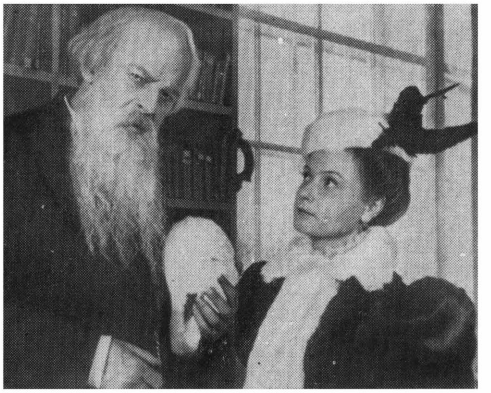


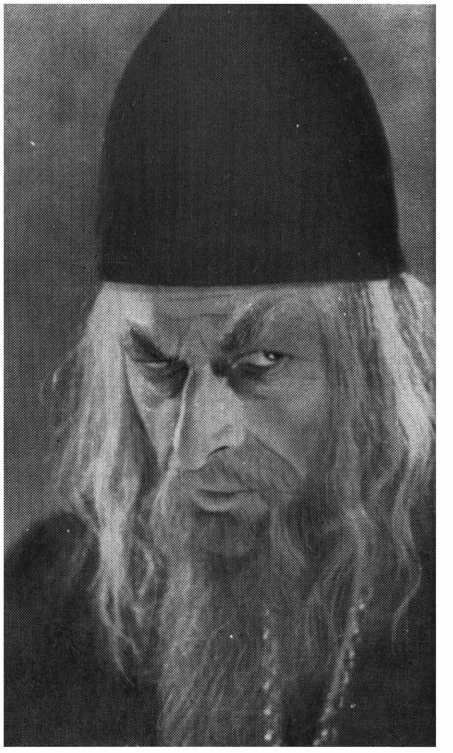
Слева направо:
Александр Невский («Александр Невский». «Мосфильм»). 1938
Царевич Алексей («Петр Первый». «Ленфильм»). 1937





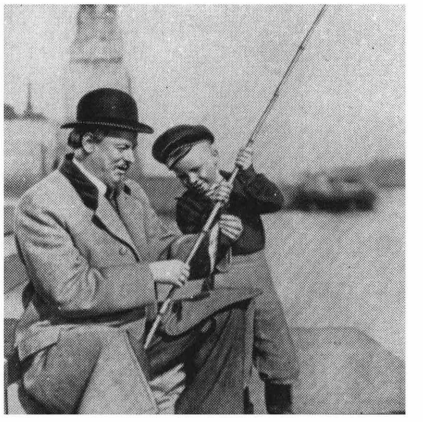
Сверху вниз:
Иван Грозный («Иван Грозн ЦОКС. Алма-А 1944
Иван Грозный («Иван Грозн «Мосфильм»).





Дронов — Н. Черкасов, Вязьмин — Н. Озеров («Все остается людям». «Ленфильм»). 1964

В центре (слева направо):
Мухин — Н. Коновалов, Громов — Н. Черкасов, Никитина — Л. Орлова («Весна». «Мосфильм»). 1947
Стасов — Н. Черкасов, Забела — Л. Гриценко («Римский-Корсаков». «Ленфильм»). 1953



Александр Попов («Александр Попов». «Ленфильм»). 1949

Фильмы неравнодушных

Группа кинокритиков ездила в город Фрунзе, побывала на Киргизской киностудии, чтобы поближе познакомиться с творчеством очень неравнодушного, богатого талантами коллектива — у него свое лицо с «необщим выражением».

Надо сказать, что Фрунзенская студия делает и документальные и игровые ленты. Некоторые из них — «Салтанат», «Зной», «Белые горы» — хорошо известны зрителям. Все мы смотрели картину А. Михалкова-Кончаловского «Первый учитель» — споры о ней идут до сих пор. И во Фрунзе и в Москве. На этой студии документальное и игровое кино проникают друг в друга: вчерашний документалист, хроникер Т. Океев сегодня ставит игровой фильм, а «игровик», ученик Сергея Герасимова Мелис Убукеев сделал короткометражку о киргизе, несущем военную службу на Балтике. И это, конечно, одинаково полезно и для той и для другой отрасли кинематографии.

Наиболее интересно выступают фрунзенцы в документальном кино.

На страницах нашего журнала разговор об этих фильмах возникал не раз. В № 5 за 1963 год были проанализированы фильмы «Заводские встречи», «Обращенные к солнцу», «Балерина Бейшеналиева». Затем появились статьи о фильмах «Рассказ о Михаиле Фрунзе», «ПСП», «Клятва Гиппократа».

1965 год принес фрунзенцам сразу несколько удач, в том числе и победу на Международном фестивале короткометражных фильмов в Оберхаузене (фильм «Манасчи»).

И вот — новые работы. Студия познакомила москвичей с законченными и незавершенными фильмами.

Кинокритики делятся здесь впечатлениями от поездки на эту интереснейшую студию, от фильмов, которые довелось повидать. К разговору присоединился кинодокументалист Роман Григорьев.

С. ФРЕЙЛИХ:

Из Москвы летишь во Фрунзе вдвое дольше, чем в Париж.

Но Фрунзе ближе. Отправляешься туда с одним портфелем прямо с заседания. Типичная командировка. Теперь я эту командировку вспоминаю как открытие.

В Киргизии есть удивительное озеро — Иссык-Куль. Сколько бы вы ни читали о нем — это еще ничего не значит. Надо хоть раз в жизни самому подняться сюда в горы. Высоко, в тысяче шестистах метрах над уровнем моря, раскинулось... море. В справочнике сказано: 182 километра в длину, 58 километров в ширину, 700 метров в глубину. Не сказано о золотистом песке и о том, что снежные вершины Ала-Тоо могут увидеть себя в этом море.

О прекрасном рассказывать трудно.

В картине «Это море» (режиссер И. Кокеев) Иссык-Куль уныл. Авторы не доверились материалу и «очеловечили» озеро историей капитана, который водил здесь судно и идет на пенсию. Капитан позирует, и потому озеро кажется ненастоящим.

Я не блюститель чистоты жанра. Но в данном случае интереснее было бы увидеть в и д о в о й очерк об этом прекрасном уголке земного шара.

Конечно, Иссык-Куль — это и люди, но обязательно ли в каждом случае море показывать через моряка?

Поднимаясь в предгорья, мы видели одноколейную железную дорогу, пробитую в скалах нечеловеческими усилиями. Дорогу во время войны сделали люди, истощенные недоеданием. Мимо них шли эшелоны с продуктами для фронта.

Теперь здесь невдалеке колхоз-миллионер. Молодой тридцатидвухлетний киргиз руководит хозяйством, в котором живут и работают люди двадцати национальностей.

Прямо на берегу — два ряда высоких тополей. Это «Аллея Рапопорта». Она названа по имени кавалериста-чапаевца, который после боев гражданской войны основал здесь конный завод и посадил эти деревья.

У учителя Абдысарова на обеде традиционный бешбармак. Школа Абдысарова здесь же, в соседнем здании, под тополями, между горами и морем. Парты — как парты во всех школах мира — выщерблены временем и нетерпеливыми руками учеников. Стенгазета с фотографиями героев, погибших на войне, они когда-то учились здесь, за этими партами.

На берегу Иссык-Куля скромная дача. Здесь, в Киргизии, часто бывал казахский писатель Мухтар Ауэзов. Забора нет — все открыто. Домик прост, видимо, поэтому никому пока не пришла мысль о мемориальной доске. А жаль. Люди должны знать, что здесь жил выдающийся художник и литературовед.

Почему приезжал сюда из Казахстана Ауэзов?

Море помогало ему думать?

Он лучше видел отсюда свою землю?

Две республики разъединены горами. Можно сказать и так: горы соединяют две республики.

Одни и те же, они называются по-разному:

здесь — Ала-Тоо,

там — Ала-Тау.

Я вспомнил — по разные стороны гор живут:

там — Айманов,

здесь — Айтматов.

Один — актер. В Англии удивлялись: актер, играющий на казахском языке, предложил свою оригинальную трактовку «Отелло».

Другой — писатель. Московские журналы и издательства, издатели Франции, Англии, Австралии ждут новую его повесть — из республики, где еще совсем недавно, до революции, не было своей письменности.

Оба работают в кино, каждый из них стоит во главе Союза кинематографистов своей республики.

Я думаю о картине, которая вместила бы и этот берег, и эти горы, и судьбы этих людей. Сегодня такая картина под силу киргизскому документальному кино.

Я говорю это, имея в виду, что именно документальное кино Киргизии достигло высокого уровня. Оно является сильным отрядом в этой области советского киноискусства. За последнее время фрунзенцы то и дело нам всем дают уроки, в том числе и нашей столичной ЦСДФ. (Так бывает теперь и в театре — академическим ансамблям иногда дают уроки молодые студии — у них меньше опыта, но больше искреннего чувства.)

Киргизские документальные фильмы — не доскональные отчеты о событиях. Делая свои, чаще всего небольшие по размеру картины, художники умеют заново пережить изображаемые события, оттого их потом переживает и зритель.

Такова и картина «ПСП», которую А. Видугирис посвятил геологам. Автор заставил нас забыть о декоративной романтике этой профессии, мы видим живых людей, неповторимых, встреча с ними нас волнует. Командир отряда исходил в жизни много трудных дорог, но перед камерой он не хочет казаться героем, его мужество человечно, доступно нам. Еще недавно документальное кино стремилось, чтобы жизнь каждого персонажа была событием; так часто поэтому оставалось за экраном самое интересное — скрытый драматизм повседневной жизни. Сейчас обнаруживается стремление к другому — событием становится узнавание персонажа любого, даже самого невыдающегося по роду своей деятельности. В картине показана повариха тетя Катя; чистя картошку к обеду, она рассказывает о себе, о том, как прибилась к этим людям. Счастлива она здесь? Нет, просто привыкла. Почему трогает нас ее ответ? Потому что женщина говорит не для зрителя, она думает, а аппарат не мешает ей оставаться самой собой, он

застигает, как говорил Дзига Вертов, «врасплох» ее душевное состояние. Одно время выражение «жизнь врасплох» нам стало казаться недопустимым, хотя речь шла не о том, что жизнь захватывает художника врасплох, а о том, что он, художник, фиксирует ее неповторимый и незагримированный драматизм, дает ей свое истолкование.

Я говорю так, хотя понимаю, что это не единственный способ изображения жизни в документальном кино и, может быть, даже не главный.

Фильм «Манасчи» режиссер Б. Шамшиев и операторы Н. Бобриев и А. Петров сделали совсем по-другому. В их произведении отчетливо выражен стиль, действие картины идет в трех планах.

Перед нами возникает образ старого сказителя Каралаева, он читает строфы «Манаса», и чтение приобретает силу драматического действия: фабула только канва, на наших глазах он как бы сочиняет поэму наново. У старика есть свое отношение к герою и к людям, которые пришли его слушать; идет дождь, но никто не расходится, из толпы выхвачены лица мужчины, женщины, прикрывающей ребенка, мальчика на лошади.

Временами образ манасчи уходит на второй план, и нас привлекает уже не его личная история, а история самого «Манаса», его сюжет и смысл.

За этим авторы открывают нам новую даль — они говорят о судьбе Киргизии, о ее народе.

Короткометражная картина, она кажется большой, три плана придают ей глубину и значительность.

Работу «Оглянись, товарищ!» Ю. Герштейна мы видели еще не законченной. Не только материал, но и энтузиазм режиссера, который после ВГИКа работает на этой студии больше 20 лет, обещают интересное произведение. Картина экспериментальна. Рассказывая историю Киргизии, авторы сталкивают на экране прошлое и настоящее, используя для этой цели полиэкран. Кадр динамичен, одно изображение не просто идет на смену другому, а вытесняет его, превращая из главного в сопутствующее, чтобы в свою очередь сузиться и превратиться в комментарий к новому изображению, которое захватывает теперь большую часть экрана. Использована старая хроника и вновь сняты наши современники, люди с конкретными именами и фамилиями, они рассказывают о своей жизни и своем времени. События мы воспринимаем через людей, людей — через события. История не приукрашивается, осмысливается ее ход, ее борения.

Эта картина не иллюстрирует уже решенные проблемы. Художник ставит проблему, исследуя жизнь. Отсюда интерес к синхронной съемке. Авторы не думают за героя, не предлагают ему готовый текст, они сами слушают с интересом то, что герой говорит.

Проблемы, вынесенные именно данным художником, встают перед нами и в картине Т. Океева «Это лошади» и в картине И. Герштейна и Б. Галантера «Бумеранг» — авторы задумываются о взаимоотношениях современного человека и природы, выступают против неразумного истребления ее.

Документальное кино Киргизии — явление художественное, оно снова нам говорит, что термины «художественное» и «документальное» сегодня уже устарели.

Документальная картина существенно отличается от игрового фильма (в нем играют актеры), но она в принципе произведение художественное, так как стремится к образности.

Что же касается именно игрового кино, то здесь, мне кажется, достижения студии пока менее значительны, впрочем, и тут есть сдвиги.

Картина «Самая послушная» рассказывает о девушке, которая противится браку по расчету и побеждает. Мысль хороша, режиссеры Б. Абдылдаев и Л. Гуревич владеют профессией, а молодая актриса Клара Юсупжанова обаятельна, и тем не менее картина не очень достоверна — она сюжетно слишком «сделана», обнажены драматургические ходы, мы заранее уверены, чем все кончится.

«Белые горы» поставил молодой режиссер Мелис Убукеев. Ученик С. Герасимова, он стремится к подробному наблюдению за человеком, в картине выдержан стиль, однако не бесследно сказалось то, что новелла, послужившая основой сценария, превратилась на экране в повесть — фильму не хватает событий, отсюда его растянутость и несколько вялое действие.

Здесь не могу не сказать о столь энергичном «Первом учителе», который поставил по повести Ч. Айтматова А. Михалков-Кончаловский.

«Манасчи»

О картине продолжаются ожесточенные споры, и это можно отнести к достижениям ее. Здесь есть следы недостаточной опытности, но и бесспорны ее талант и гражданская смелость. Такие фильмы как бы переучивают зрителя, приучают смотреть на героя без предвзятости, не отказывать ему в праве быть таким, каким сложила его история.

Герой «Первого учителя» типичен, его судьба трудна, его революционная одержимость прекрасна.

Когда-то Голливуд предложил миру сюжет с подоспевающей помощью — это имело большое значение для развития в кино параллельного монтажа. Конечно, прием можно использовать по-разному. Красивые мужчины с сильными мышцами, без промаха стреляющие, скачут на помощь жертве, спасают ее и наказывают злодея. Значит, мир прочно стоит на своих основах, ничто не может их поколебать.

«Первый учитель» принадлежит к искусству земному, презирающему иллюзии.

В поединке с учителем бай оказывается сильнее его, избивает его жестоко, увозит девушку из аила. Учитель, измученный, спешит с милиционерами на помощь, но уже поздно — насилие свершилось.

Он везет девушку обратно, они рядом на одной лошади, но он не может к ней притронуться.

На берегу она раздевается и, обнаженная, входит под дождем в реку.

Это прекрасная сцена об обновлении человеческой души.

Искусство обновляется вместе с героем. Поэтому в киргизском кино должен был появиться этот фильм.

Л. ПОГОЖЕВА:

Когда речь идет о современных тенденциях в киноискусстве, когда говорят о присущей ему гражданственности, об исследовательском начале, о реализме мышления, о значении личности автора в искусстве, о стремлении запечатлеть движение, процесс, о смелости творческого поиска, то вспоминают при этом не только картины центральных студий, не только успехи москвичей и ленинградцев... Вспоминают многие работы литовцев, армян, украинцев, белорусов, казахов, узбеков, грузин...

И это прекрасно! Как говорится, сегодня уже невооруженным глазом видно, что работа большинства наших республиканских студий как бы вышла на новый рубеж.

Уже немало времени прошло с тех пор, как вниманием не только документалистов и критиков, но и всех «болельщиков кино» завладела Фрунзенская студия. Свежий ветер, подобный тому, что веет со снежных гор и степей Ала-Тоо, повеял на нас, когда один за другим мы смотрели документальные фильмы фрунзенцев...

«Манасчи» Болота Шамшиева. Как определить жанр этого произведения? В нем сочетаются и документ, и лирика, и истинно национальный эпос... Я не буду говорить подробно о картине, отмеченной печатью яркой индивидуальности ее молодого создателя, остановлюсь лишь на одной сцене... В аиле слушают старого певца. Он исполняет древний, мудрый, героический эпос — «Манас»... И вы как бы сливаетесь с теми, кто, сидя под открытым небом прямо на земле, пристроившись под арбой, затаив дыхание, слушает старика, отдаваясь во власть неторопливого рассказа... Пошел дождь. Мать плотнее закутала ребенка, малыши теснее прижались друг к другу под арбой, кое-

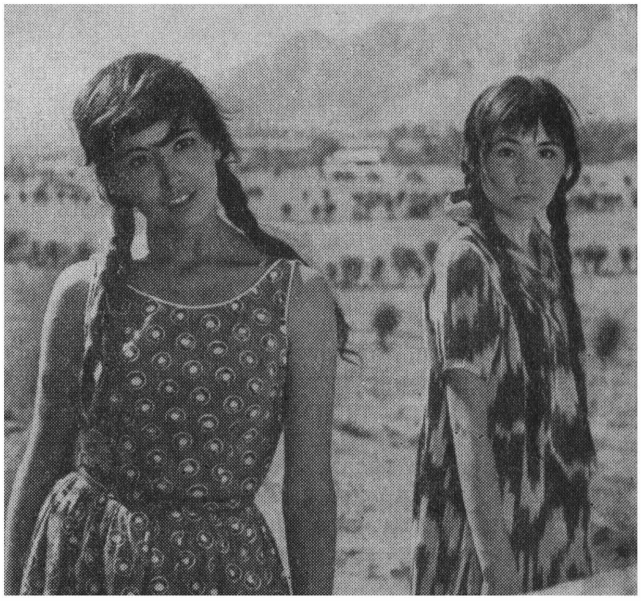
кто поднял воротник, глубже нахлобучил шапку... но ни один человек не встал, не ушел... А это ведь не массовка, послушная воле режиссера, это сцена, снятая документально. Тут все настоящее — и сказитель, и слушатели, и площадь аила, и дождь... и чувства людей, и поэзия.

Нет, не в применении стоп-кадра, не в использовании скрытой камеры сила фильма «Манасчи». Так в чем же? В талантливо, смело, ярко воплощенной режиссером любви к своему народу, в умении передать очарование степи, гор, табунов, древнего «Манаса»... В умении настроить зрителя и слушателя на нужный лад, сделать романтиком...

Совсем другое дело фильм «ПСП» режиссера Альгиса Видугириса. Это фильм о поисковом отряде. И оригинальность этого фильма в контрастном сочетании человеческих будней, казалось бы, отрицающих романтику, с влюбленностью в свой нелегкий труд. Ну какая там романтика в грустном и простом рассказе старой женщины-поварихи, у которой муж убит на войне, сын погиб в горах, и осталась она совсем одна... тяжело ей живется, но никуда не уйдет она от своих геологов, от своих гор, от беспокойной судьбы тех, кто связал себя с тревожной бродячей жизнью поисковой партии. Что это? Привычка или романтика? И то и другое... Вот так и ведется рассказ в фильме «ПСП» — на контрапункте привычного и романтического, будничного и возвышенного...

Заботой о сохранении природы, протестом против хищного, неумного ее истребления проникнуты темпераментные цветные фильмы «Это лошади» Т. Океева и «Бумеранг» И. Герштейна, Б. Галантера.

Но не думайте, что киргизские кинематографисты только певцы природы. Вот совсем другая сторона жизни — фильм «Репортаж не окончен» режиссера М. Шермана. Это острый публицистический очерк о людях труда, о существеннейших недостатках в работе одного завода... Об этой картине уже шла речь на страницах нашего журнала (1966, № 5). Но, справедливо критикуя картину за то, что в ней не получилось, за неполноту ответов на острые проблемы, нельзя не видеть принципиальную важность подобной постановки вопроса. Здесь взят трудный, внешне невыигрышный материал, но это наша жизнь, это наши будни, в которых мы не сторонние свидетели... Это настоящая, боевая публицистика...



«Самая послушная»

Чего нет в творчестве фрунзенских документалистов? Нет или почти нет ремесленничества, конъюнктуры, холодности и старых штампов. Но от чего бы хотелось еще избавиться? От тяготения к ложной многозначительности, к общим местам, к ненужной красивости.

Многие научились очень красиво писать и красиво снимать. И порой красивость мешает познавательности. Так получилось, например, с фильмом «Древними тропами», где эффектно звучащие стихи не помогают понять древнюю историю Киргизии. Лошадь, птицы, огонь, курганы, наскальная живопись остались в фильме только общими знаками, поэтическими символами Киргизии, но символами, как бы покрытыми пеленой романтического тумана...

Нечто подобное можно сказать и о фильме режиссера М. Убукеева «Служу Советскому Союзу». Прекрасна тема фильма. Он содержит рассказ о юноше-киргизе, проходящем военную службу на Балтике, на подводной лодке.

И как же жаль, что авторы фильма ограничились только контрастом прекрасных киргизских степей и суровой холодной природы Балтики. Как жаль, что показали они только тоску молодого человека по родному краю и даже не попытались рассказать о том, что же нового, интересного, неожиданного и прекрасного увидел киргиз на Балтийском флоте. Как жаль, что не нашлось места для показа теплоты и дружеского уча-

стия моряков друг к другу. Служба во флоте — только ли это муштра, опасность, свинцовая холодность балтийских вод? Каждый ответит — конечно же, нет! Очень важная тема решается в фильме «Служу Советскому Союзу» весьма неточно.

Не буду забегать вперед (фильм еще не закончен), но не могу не сказать о том впечатлении, которое осталось у меня после просмотра фрагментов работы Ю. Герштейна «Оглянись, товарищ!». Это емкий и страстный рассказ, снятый, как диптих. Рассказ о прошедших годах, о становлении Советской власти в Киргизии. Интересны интервью, которые сняты синхронно, скрытой камерой. Эти интервью—настоящий клад для социологического исследования. Бесконечно интересно слушать неторопливые, искренние слова очень разных людей, обеспокоенных проблемами нашей жизни.

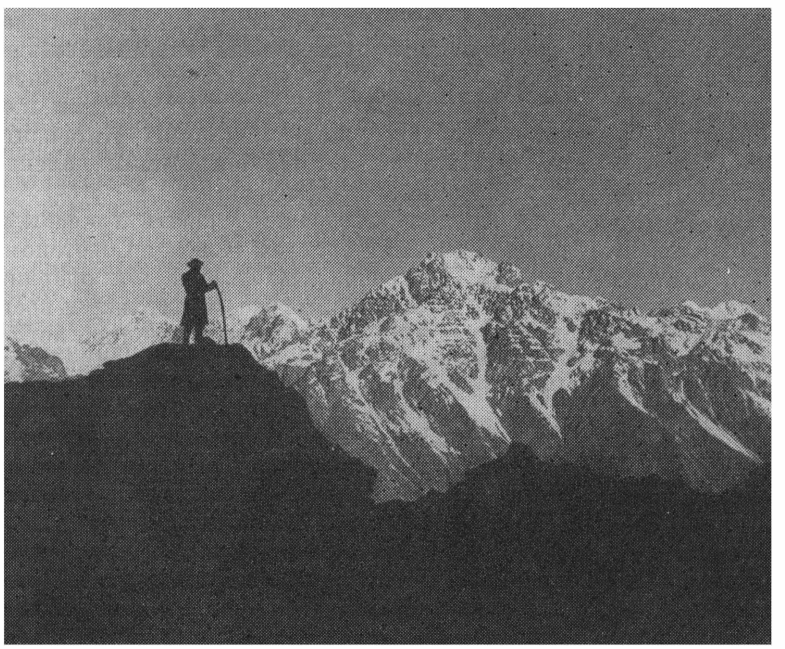
Режиссер еще не произвел строгого отбора тех интервью, которые должны войти в картину. Порой в них не хватает широты взгляда на жизнь, философичности... Они внутренне несколько статичны, если каждое взять замкнуто — само по себе. Но собранные все вместе, они все же дают портрет размышляющего народа. Представим себе: пройдут годы... и любой искусствовед, философ, историк, социолог, просто зритель — всякий, кто захочет узнать, как жили, о чем думали люди 60-х годов, будет иметь в руках материал удивительно интересный, точный, доподлинный... В ту пору, когда мы были во Фрунзе, многое в фильме еще вызывало сомнения, было еще не найдено. Словом, впереди еще была большая работа.

«Белые горы»

Смотришь документальные фильмы фрунзенцев и воочию видишь, как все дальше искусство уходит от иллюстрации к исследованию, как возникает в нем новый оттенок в понимании гражданственности — глубокая личная заинтересованность во всем, что касается народа, страны, своего места в жизни, как становятся фильмы по-настоящему глубоко проблемными!

Во Фрунзе нам показали и две новые игровые ленты — «Самая послушная» Б. Абдылдаева и Л. Гуревича по сценарию С. Лунгина и И. Нусинова и «Белые горы» режиссера М.Убукеева по сценарию Н. Рожкова и М. Убукеева.

«Белые горы»



Фильм «Самая послушная» показался мне средним. В нем есть хорошие эпизоды, но в целом все взято как-то поверхностно и в дурном смысле традиционно. Прежде всего это относится к сценарию, из которого остается неясным, хотели ли авторы делать так называемую лирическую комедию, мелодраму или нацелились на сатиру, взяв под прицел еще живучий в этих местах обычай платить за невесту калым.

Жанровая неясность сценария и поверхностно обрисованные характеры не позволили хорошим актерам сыграть нечто запоминающееся.

Несравненно более интересен фильм «Белые горы», рассказывающий эпизод из истории Киргизии 1918 года. Фильм психологичен. В нем живет прекрасная душа киргизского народа. Но по своей форме фильм несовершенен, растянут, медлителен. И несколько сентиментален.

В общем, сейчас на студии среди игровых картин нет работы большого масштаба. Но можно быть уверенным, что оживленный творческий поиск, особенно активный в документалистике, скоро породит произведения больших мыслей, чувств и точной, мужественной формы.

А для этого, кстати сказать, пора построить новую студию во Фрунзе.

Какие неограниченные возможности для натурных съемок в Киргизии! Наверное, даже убежденный прозаик невольно становится поэтом при взгляде на снежные горы, на степи, на синие воды Иссык-Куля... Чудесный край! Не застывший в своем природном поэтическом величии. В нем кипит работа. Идут споры, бьется ищущая, тревожная мысль. Идут поисковые партии в горах, идет творческий поиск на студии в городе Фрунзе. Это залог успехов.

М. КОРОЛЕВА:

В зале стояла тишина. Более двух тысяч зрителей, затаив дыхание, наблюдали за тем, как люди приобщались к искусству. К великому, неповторимому действу — рождению песни. На экране возникали образы далекого прошлого мало кому знакомого народа и его сегодняшней жизни. Кончилась картина, и зал разразился долго не смолкающими аплодисментами, которыми здесь удостаивают весьма и весьма в редких случаях. Это в маленьком рабочем городке Западной Германии Оберхаузене во время проходившего здесь XII Международного фестиваля короткометражных фильмов шла демонстрация киргизской документальной картины «Манасчи».

Молодой режиссер этого фильма Болот Шамшиев стал героем дня, неся бремя всех почестей и внимания, выпадающих обычно на долю кинозвезды.

Чем можно объяснить такой шумный успех у очень требовательной и искушенной аудитории, видавшей всякого рода экзотику и поднаторевшей в восприятии различных форм ее воплощения на экране?

Думается, что причин тому много. Это и незнакомый жизненный материал и удивительно мастерская его организация. Это пристальное реалистическое наблюдение сегодняшней жизни киргизского аила, его обитателей и романтически-приподнятый рассказ о прошлом. Это взволнованное раздумье художника о своем времени, о жизни, о природе человеческих чувств и поступков. Это глубоко национальное и в то же время общечеловеческое, доступное пониманию всех произведение искусства.

Великолепны в фильме эпизоды, снятые в поле, где собрались жители многих аилов, чтобы послушать замечательного народного сказителя Саякбая Каралаева. Старый манасчи, обладатель редкого дара, он помнит несколько сот тысяч строк из эпоса «Манас», он не только их помнит, но, блестяще перевоплощаясь то в одно, то в другое действующее лицо, создает неповторимый эффект участия в повествуемых им событиях. Потому люди часами могут внимать замечательным рассказам-песням, потому ни дождь, ни снег не могут разлучить их с мастерством манасчи.

Сцены эти, где каждый человек — индивидуальность и потому надолго врезается в память, сняты в традициях Д. Вертова. Хочется, чтобы следующая работа Б. Шамшиева, вобрав в себя все достигнутое им в фильме «Манасчи», не была повторением пройденного, явилась бы шагом вперед. У Б. Шамшиева есть все необходимое для этого качества незаурядного художника.

Есть у него и еще одно великое преимущество — творческий коллектив, в котором он работает, коллектив замечательных товарищей. В этом коллективе не говорят «его» или

«Служу Советскому Союзу»

«мой» фильм, здесь говорят «наш» фильм и живут им и волнуются за него все вместе. «Заводские встречи», «Обращенные к солнцу», «ПСП», «Смена», «Бумеранг» и другие — плод работы далеко за полночь в условиях съемки или студии и ночных бдений на чьей-либо квартире, проходивших в спорах и поисках новых решений.

Думается, что только в этом коллективе оператор Альгис Видугирис мог сделать фильм «ПСП» с его покоряющей атмосферой непринужденности. Авторы с большим тактом сумели проникнуть во внутренний мир героев, увидеть и передать на экране замечательный дух романтики. Интересно следить за плавной речью героев и далеко не гладкими мыслями этих людей. Они не изрекают общеизвестных истин, а высказывают свое личное суждение о литературе, искусстве. А спор о романтике? Было ли в документальном синхронном кино что-либо на этом уровне полета мысли, вдохновения и искренности? Фильм переходит границы «геологического очерка», он утверждает, что каждая профессия — творчество.

Когда смотришь картины киргизских кинодокументалистов, еще и еще раз убеждаешься, что среди них нет равнодушных людей. Высокими мотивами гражданственности, глубокой заинтересованностью в том, чтобы сделать жизнь лучше, проникнуто большинство картин.

Авторов «Бумеранга» И. Герштейна и Б. Галантера глубоко волнует проблема варварского истребления животного и растительного мира во многих промышленных районах страны. Тема, казалось бы, не новая для нашего кинематографа, к ней обращался и С. Образцов в своем фильме «Удивительное рядом», поднималась она и в ряде сюжетов киножурналов.

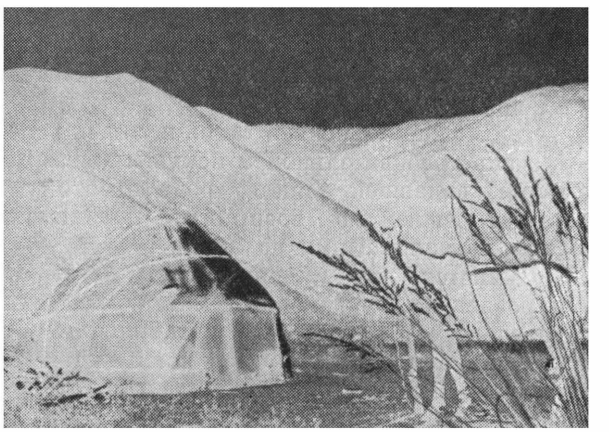
И. Герштейн и Б. Галантер решают ее по-своему, но не для того, чтобы отличиться от предшественников, они непременно хотят вызвать тревогу зрителя за будущее природных богатств Киргизии. В фильме нет дикторского комментария, авторы заставляют зрителя самого подумать над теми кадрами, что показываются на экране, и сделать самому вывод из увиденного. Расчет оказался точным: то, что, может быть, пролетело бы мимо сознания вместе с назидательными сентенциями диктора, здесь благодаря работе собственной мысли отложилось в памяти. Зрители, а среди них есть и те нерадивые хозяйственники, по чьей вине гибнут деревья и животные, уносят авторскую тревогу с собой.

Фильм великолепно снят оператором Б. Галантером и озвучен столь же великолепным музыкальным комментарием композитора Л. Гедравичуса.

Однако картина значительно выиграла бы, если бы авторы нашли более ясную форму монтажа, более четкую драматургическую форму выражения своих мыслей.

Той же болезнью, мне кажется, страдает и другой фильм — «Это лошади» режиссера Т. Океева. Картина начинается цитатой из

«Служу Советскому Союзу»



решения мартовского Пленума ЦК КПСС о необходимости увеличить поголовье лошадей в Киргизии. А далее философское раздумье авторов на тему: жизнь и смерть такого прекрасного животного, как лошадь. Авторы великолепно снимают (в цвете) лошадей от момента их рождения, затем показывают, как лошадь растет, радуется жизни, затем ее объезжают, потом она участвует в скачках, а потом ее ведут на бойню, и там обрывается ее жизнь... И вот другие лошади беззаботно скачут по степи, но мы уже знаем, что их жизнь пойдет по известному нам кругу. Все это воспринимается лишь как этюд, но при чем же здесь цитата из решения Пленума?

Режиссер игрового кино Мелис Убукеев показал свой документальный фильм «Служу Советскому Союзу». «Молодежь и армия» — важная, животрепещущая тема, к сожалению, не имеющая еще достойного отражения в документальном кино. Поэтому уже сам ее выбор заслуживает одобрения.

Это не фильм-плакат, который было бы очень легко сделать. Автор показывает службу в армии, как нелегкие будни, как повседневный труд. И только воспоминания о родной земле озаряют эти будни каким-то теплым солнечным светом. Моряк думает о далекой Киргизии и днем—во время учений и ночью — во сне. Режиссер находит все новые и новые способы, чтобы спроецировать на экране те картины, которые проходят перед глазами молодого киргиза. Вот в стопкадре застыло лицо старика. Вот еще лицо кого-то из близких. А это уже какой-то сказочный, нереальный мир: идут по степи белые верблюды. Они не идут, они как бы плывут, они кружатся друг возле друга. Может быть, они танцуют? А может быть, это пора любви? Верблюды удивительно нежно прикасаются друг к другу и плавно расходятся.

А вот девушка с голубем — она тоже нереальна. Она в белом платье, с белыми волосами и, кажется, белыми глазами. Мы догадываемся, что все это происходит во сне. И понимаем, что режиссер вклеил в позитивную ленту негатив, а там, где действие замедленно,—там он применил рапидную съемку — обычные чудеса кино, а как творчески вплетены они в ткань фильма.

Герой фильма «Служу Советскому Союзу» живет в коллективе, да в армии иначе

«Это лошади»

и невозможно. Но в душе его только одно — тоска по родному краю, по близким. Жизнь на Балтике не оставила никаких следов в его душе, не обогатила его никакими новыми впечатлениями, он не приобрел ни друзей, ни близких. В этом фильм грешит против жизненной правды.

Богатый материал для размышлений дает не оконченный еще фильм «Оглянись, товарищ!» Ю. Герштейна. Это должен быть фильм—раздумье над жизнью, над историей своей страны, над судьбами народа. Фильм ставит множество вопросов, но получит ли зритель ответы на них — трудно сейчас говорить, так как мы не видели его в завершенном варианте.

Авторы используют широкий экран с параллельно идущими на нем двумя изображениями: справа крупные планы людей, пытающихся ответить на поставленные авторами вопросы, слева — кадры из кинолетописи, снятые в разные годы Советской власти. Они являются как бы голосом автора, отвечающим изобразительным рядом, иногда метафорично, иногда ассоциативно, на те же самые вопросы. Группой проделана большая, серьезная работа. Пожелаем ей творческого успеха.

Мы унесли с собой яркие впечатления, полученные от целой программы фильмов. Было какое-то прочно сложившееся ощущение интересного, большого образа коллективного художника.

Роман ГРИГОРЬЕВ:

Я давно слежу за киргизскими кинодокументалистами и люблю их работы. Их фильмы всегда имеют общественное звучание, я бы сказал точнее, общественную нацеленность. И одновременно каждый фильм почти всегда поиск новых форм, проверка новых приемов показа жизни, человека. Такое сочетание идейной направленности и мастерства давно утвердило документалистов Советской Киргизии как передовой отряд нашей кинопублицистики. Их работ всегда ждешь, им радуешься и уж, во всяком случае, о них размышляешь.

Значительная доля творческих завоеваний киргизских документалистов связана с тем, что они очень локально берут материал, умеют выбрать главное. В их фильмах нет универсальной всеядности. Вот «В снегах Алая» (режиссер И. Кокеев). Он посвящен только одному горному рейсу шоферов, идущих сквозь снега и бурю. Вот фильм «Смена» (режиссер И. Герштейн). В нем один короткий эпизод — смена зимовщиков на высокогорной метеостанции в Ала-Тоо. В маленьком куске жизни авторы раскрывают течение большой жизни, в частном — общее, согревая это общее теплотой человеческих характеров, своеобразием человеческих судеб. Эта теплота нарушается, когда голос публициста фальшивит, когда вдруг, как, например, в «Смене», появляется «дежурная» слащавая песня, так диссонирующая с мужественным стилем фильма в целом. Ну что же, и у фрунзенцев бывают стилевые погрешности, но замечают они их быстрее и преодолевают упорнее, чем это делаем мы.

Интересной мне кажется работа «Клятва Гиппократа» (режиссер И. Горелик), где скупыми штрихами создается образ замечательного врача-хирурга. Параллельно с его портретом идет линия рассказов, вернее, исповедей его помощников и учеников о своем труде, своей профессии. Эти рассказы сливаются с эпизодами труда хирурга и вместе образуют и индивидуальный и в то же время коллективный портрет советского врача, верного законам нашего гуманизма, благородной клятве Гиппократа. Огромной эпической силы достигает разговор врача с матерью ребенка, которого предстоит оперировать.

Картина «Бумеранг» как бы продолжает средствами документального кинематографа тему гражданской битвы Леонида Леонова, тему борьбы за сохранение природы. Фильм сделан без единого слова, а поскольку мы, к сожалению, привыкли авторскую позицию узнавать из дикторского текста, на первый взгляд может показаться, что авторы против роста промышленных предприятий, против строек, ибо эти стройки крушат, загрязняют природу. Но если по-настоящему всмотреться в зрительный ряд, вдуматься в образы фильма, можно увидеть, что его авторы за то, чтобы, строя, воздвигая заводы, дома, люди одновременно заботились о природе, окружающей эти заводы, эти дома. Ведь здесь живут сами строители, их семьи, их дети, которые хотят вдыхать свежий воздух и слушать пение птиц.

Хочется еще отметить работу «ПСП» (автор-оператор А. Видугирис), фильм, состоящий из разговоров самих поисковиков, их раздумий, размышлений о жизни. Действие фильма внешне как бы неподвижно, все происходит на привале, у костра. Но мы следим за экраном напряженно, ибо в фильме есть действие особого рода — движение человеческой мысли, динамика рассуждений.

И вот новая работа — «Там, за горами, горизонт» (сценарист Вен. Горохов, режиссеры Б. Галантер и И. Герштейн). В ней шесть частей, но сделана она по методу «ПСП». Это большой разговор о жизни, о человеке, о его месте в обществе. Мы помним фильм «По закону», где действуют только три персонажа, знаем пьесы «Милый лжец» и «Двое на качелях», где действуют два персонажа. И вот появился документальный фильм с пятью героями. Они, как в «ПСП», тоже в основном только рассуждают. Их труд показан скупо, но выразительно. Главный же пафос фильма — в динамике рассуждений, в дискуссии. Жаль только, что в эту дискуссию не включились и сами авторы фильма. Их позиция завуалирована, они смотрят на все со стороны, не выражают свое отношение к различным точкам зрения, высказываемым в спорах. Думаю, что это ослабляет идейное звучание картины.

По форме же картина очень интересна. Это опыт психологического документального фильма, проникновения «звукообъективом» в мысли и чувства человека.

Общественно-политическое звучание фильма будет зависеть от того, сколько зрителей его увидит, да и вообще увидят ли его зрители. Ведь документальные фильмы показывают очень плохо. Пойдет ли на этот фильм

зритель в кинотеатры с обычными сеансами, возьмет ли билет на «кинодискуссию»? А может быть, пойти с этим фильмом в молодежные аудитории, к студентам, на комсомольские собрания, и пусть фильм будет «запевалой», зачинщиком серьезных разговоров на тему «Молодой человек и общество»? Здесь я вижу путь использования этого необычного, своеобразного фильма.

Конечно, его содержание и построение требуют более подробного и глубокого разговора. Нам важно точно уяснить его достоинства и недостатки. Это важно для всего дальнейшего пути документального кино.

Я. ВАРШАВСКИЙ:

Мы давно ждем больших новостей в документальном кино. Пора обрадовать зрителей фильмами-открытиями. Не просто удачами — такие случались и случаются каждый год, а именно эстетическими открытиями; как говорят военные люди, стратегическими, а не местными успехами, которые коренным образом меняют обстановку на фронте и делают возможным то, что еще вчера представлялось недосягаемым.

Мы ждем документальных фильмов, которые стали бы просто необходимы зрителю — необходимы как хлеб насущный. Об этом речь.

Что больше всего сковывало документальное кино? Конечно, невмешательство в жизнь, то есть своего рода бесконфликтность. Документалист искал вокруг себя и брал в кадр лучшее; часто он в самом деле отыскивал в жизни хорошее — но вне борьбы, вдали от схваток с худшим лучшее увядало; идиллия обесцвечивала его; даже правдивое выглядело в идиллической обстановке неправдивым, крупицы золота терялись среди бутафории.

Отсутствие драматического начала, духа активности больше всего отталкивало от документального фильма зрителя.

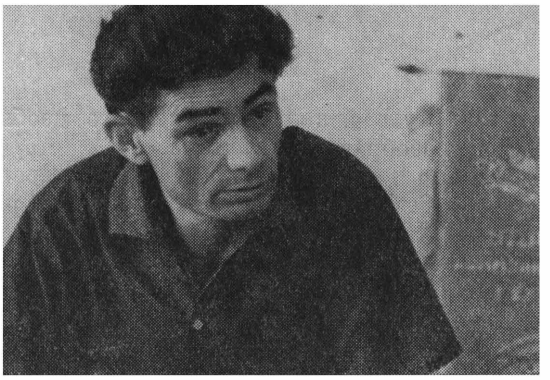
Постепенно стали считать: общественные конфликты, драмы идей, противоречия истории, вообще сложная диалектика жизни — это не для документального кино.

Бесконфликтность примирила многих документалистов с «инсценировками факта». Так легко инсценировать то, в чем нет сложности жизненной борьбы! Идиллия в документальной подлинности вообще не нуждается. Какая разница, подлинный или неподлинный разговор снят и записан, если в нем нет внутреннего напряжения. Забывался и опыт Дзиги Вертова и прекрасная «Соль Сванетии» Михаила Калатозова — фильмы остродраматические. (Драматичность не всегда выражается в форме, похожей на пьесу,— это лишь один из возможных вариантов.) Постепенно искусство, самое близкое к жизни, все больше удалялось от нее— и так далеко удалилось, что уже даже простое киноинтервью с неподготовленными ответами казалось поначалу интересным новшеством. Но это был лишь робкий шаг к улавливанию жизни. Мы ждали: должен появиться фильм, в котором действующие лица будут разговаривать не с киножурналистом, держащим микрофон наготове, а друг с другом, и промчится искра живого контакта между ними — частица подлинной жизни.

В маленькой полуигровой, полудокументальной Киргизской студии накапливался постепенно интереснейший опыт вмешательства в жизнь, накапливалась и решимость сделать документальный фильм действенным, вместе с тем художественным, образным. Для этого понадобились незаурядные режиссерские характеры. Рассказывают: когда через проходную идет один из братьев Герштейн, вахтер ворчит: «Вот кто нарушает графики, из-за него студия без премий сидит». Неприятно слышать такие реплики, но что поделаешь — разные бывают графики в искусстве. Ничего, придет успех, тогда и вахтер станет болельщиком трудно рождающегося фильма... А может быть, о вахтере просто пошутили?

В картине «Манасчи» Б. Шамшиева и ряде других фрунзенцы давали бой схематизму, дикторской слащавой патетике, искали образную, эмоционально-насыщенную кинематографическую речь и убедились — она возможна там, где есть острая мысль и небезразличие к предмету рассказа.

Еще в Москве мы посмотрели фильм М. Шермана «Репортаж не окончен». Это тоже киноинтервью, но ведет его человек неравнодушный. Автор-публицист желает узнать, понять, расследовать, справедливо ли был снят с работы начальник цеха, и для этого он завязывает неторопливые беседы с другими инженерами, рабочими. Собеседд-



никам заданы существенные — не риторические, не «дежурные» — вопросы, и потому никто не позирует перед камерой; вопросы заставляют задуматься — вот потому и не позируют, не до позы. Тут ответ — это действие, а не подбор знакомых надоевших слов. Отвечая, собеседник автора-режиссера действует в защиту справедливости, более того, в защиту разумного порядка на заводах — выступает за обновление экономических правил, производственной этики. Серьезный разговор!

И как же привлекательны, в лучшем смысле слова положительны собеседники автора фильма «Репортаж не окончен»! Вот люди, чувствующие свою ответственность за дело, за всю страну, люди размышляющие. И как близко то, что их волнует, к кругу проблем XXIII партсъезда!

Любопытная подробность: кинематографисты пошли здесь на репортажное расследование одного печального события, и цепь диалогов привела их, как и следовало ожидать, к встрече с отрицательным персонажем. Это один из руководителей завода, человек ловкий, умело пускающий в ход демагогию. Документалисты не любили снимать отрицательных персонажей — ведь их целью долго считался лишь «показ лучшего», кинематографическая ода. Авторы фильма «Репортаж не окончен» нарушили ложную традицию и поступили правильно. Они зафиксировали в кадре повадку поднаторевшего на демагогии человека, записали на пленку его приготовленные на все случаи жизни ответы-контрудары. Внимательный зритель заметит, подумает: а не сложился ли характер этого человека под давлением все тех же отживших норм? Может быть, и он был человеком принципиальным, да растерял принципиальность?

Словом, фильм будит мысль, обостряет чувство гражданской ответственности за все вокруг.

Но это не лучшая из работ фрунзенцев. Они показали также фильм «Там, за горами, горизонт», в нем интервью играет уже второстепенную роль. На первое место вышел здесь диалог между персонажами. Автор сценария и режиссеры не сочинили диалог, не записали его заранее; они угадали конфликт, назревавший между несколькими мо-

---

Собеседники автора фильма «Репортаж не окончен»

лодыми людьми, смогли предвидеть его развитие и подстерегли кульминацию.

Вот какая сложная, драматичная, философски значительная история человеческих взаимоотношений уловлена камерой и магнитофоном. Работает на ледниках снегомерная партия. Условия труда здесь тяжелые, отношения между гляциологами становятся напряженными. Назревает крупный разговор — «выяснение отношений». Одному из ребят, Володе Пересыпкину, за вечерней мирной беседой товарищи предъявляют серьезное обвинение — они говорят ему, что он плохой член коллектива, эгоистичен, не ценит чувство локтя и т. д. Мы насторожились — раз коллектив обвиняет, значит... Но беседа принимает неожиданный оборот. Володя Пересыпкин не отрицает, что хочет уйти из группы,— но почему хочет, об этом подумайте!.. Он не хочет мириться с компромиссами, его не гипнотизируют ходовые формулы обвинения — он оказывается в чем-то прав, споря со своими обвинителями. Как он говорит, его правила жизни идеальные, и он не хочет кривить душой, а работает Володя не хуже других.

Теперь наши симпатии понемногу обращаются к Володе — но и он не во всем хорош, вот в чем штука. Оказывается, он в самом деле бывает эгоистом, часто замкнут...

Куда же пойдет сюжет? Но давайте не приказывать ему, куда идти, — проследим за ходом реальных событий. Это и делают И. Герштейн и Б. Галантер — прослеживают развитие истории с Пересыпкиным, не торопятся распределять положительные и отрицательные краски, давать оценки. Они призывают зрителя к реализму мышления, исследованию человеческих отношений, постижению внутреннего мира современников.

Володя — как раз тогда, когда мы лучше узнали, поняли его,— снят с работы; он оказывается в тяжелом положении. Что будет дальше?

Искусство кинодокументалиста во многом искусство предвидения. Ему необходима способность угадывать, понимать, «куда идет дело». И оказаться вовремя там, где продолжается история.

Здесь с удивительной точностью подтверждается закон: «на ловца и зверь бежит». Однажды Володя сам пришел на студию, чтобы досказать свою историю. И досказал.

Разумеется, это не единственный возможный способ создания документальной кинопублицистики — надеюсь, оговорки такого рода излишни. Возможны самые различные жанры документального фильма. Но давайте представим себе, какие интереснейшие перспективы открывает тот метод, которым снят «Там, за горами, горизонт». Какие могут появиться документальные драмы и комедии, лирические миниатюры и эпические полотна! Сценарист Вен. Горохов, режиссеры И. Герштейн и Б. Галантер повели серьезный и талантливый поиск.

Надо было прожить год в снегомерной партии, хорошо поработать вместе с гляциологами, стать их товарищами, чтобы понять, как складываются отношения между ними, добиться их абсолютного доверия; надо было прийти к тому, чтобы они перестали думать о камере и микрофоне.

Всем известно, что киноаппаратура пока еще тяжела, малоподвижна, и все-таки она может оказаться маневренной, если мысль идет впереди, если верно выбраны «точки прицеливания».

И вот еще что очень важно. Есть венгерский публицистический фильм «Тяжелые люди» — о преградах, стоящих на пути изобретателя; его автор Андраш Ковач зафиксировал достойные обличения факты, записал важные для общественной жизни Венгрии диалоги, но кинематографические средства выражения мысли в его фильме как бы забыты; это фильм-протокол, добросовестный, но скучный. И. Герштейн и Б. Галантер пользуются различными средствами экрана, чтобы выразить образную мысль, разбудить эмоцию. Так, например, в трудную для Володи Пересыпкина минуту, когда он встревожен заботами о своем будущем, режиссер монтажно вводит в его — и наши — мысли просторный пейзаж горной долины, уходящей необозримо далеко. Такой пейзаж стоит оптимистической реплики.

А теперь несколько слов о фильме Герштейна-старшего «Оглянись, товарищ!».

Ю. Герштейн соединяет, сталкивает, монтирует на широком экране изображения разного формата — не ради оптического трюка, не для занятного эстрадного эффекта. В его фильме «Оглянись, товарищ!», посвященном настоящему и прошлому советского общества, контрапункт изображений необходим; необходим для выражения такой, например, образной мысли. Автор берет известный

фрагмент из старой документальной ленты режиссера В. Турина «Турксиб» — в нем счастливый всадник снят в момент встречи с первым паровозом; этот момент, который можно назвать кинематографическим гимном счастью, режиссер впечатывает в широкий кадр, в правом углу которого юноша, снятый в наши дни, меланхолически бормочет о счастье; этот молодой человек не знает, счастлив ли он. Образ-параллель, «горизонтальный монтаж» философски сопоставляет этих двух молодых людей.

Здесь — в этом и других лучших фрагментах фильма Юза Герштейна — своеобразный полиэкран не просто возможен, а необходим, значит, он входит в киноискусство, внедряется в него необратимо.

Хочется от всей души пожелать ему успеха. И, кстати, напомнить о том, что об успехе у зрителя надо думать, как и о других элементах творческой работы. Как ни странно, многие способные кинематографисты сейчас как бы пренебрегают успехом в широких зрительских кругах, довольствуются триумфом у себя дома. Они старательно демонстрируют нежелание приспосабливаться к примитивным вкусам — и это прекрасно! Но как же можно оставлять поле боя — экран миллионов — фильмам, рассчитанным на невзыскательные вкусы? Как можно мириться с тем, что ты имеешь успех у немногих, а, скажем, презираемый тобою фильм «Подвиги Геракла» идет всюду с аншлагами? Вступи с этим Гераклом в поединок, одолей его... Вот о чем хочется сказать талантливым кинематографистам, занятым иногда отвлеченными опытами над кинематографической формой. Мы все — за эксперименты, искания, но особенно необходимы опыты по завоеванию зрителя достойным способом.

Критик Инна Соловьева верно заметила в одной статье, что некоторые наши талантливые кинематографисты высокомерно необщительны со зрителем. В самом деле — это становится проблемой! Суть искусства — в общении, взаимном понимании художника и зрителя.

Часто мешает фильму не принципиальное, так сказать, высокомерие автора, а этюдность, фрагментарность, эскизность — автор словно продолжает за стенами ВГИКа студенческое штудирование отдельных элементов искусства. Это заметно и в некоторых работах Фрунзенской студии — например, в отлично снятых, но как бы оборванных на полуслове, не очень внятных фильмах «Бумеранг», «Это лошади». Мешает некая манерная невнятность кинематографического языка — но это от упомянутой выше необщительности...

Словом, и успехи и промахи мастеров Фрунзенской студии—не местного значения.

Мы, повторяю, видели лишь фрагменты будущего фильма. Им, пожалуй, не хватает разнообразия лиц, мыслей, точнее говоря — человеческих судеб. Если бы юношу, явно недовольного собой, сменили другие, если бы автор фильма более широко обобщил настроения, идеи, которыми живет наше общество,—фильм выиграл бы в правдивости и значительности.

Цецилия РАЦКАЯ,
музыковед

Заботы музыкального цеха

Вспоминаю, как Исаак Осипович Дунаевский говорил: люблю писать музыку для кино, сочинять на заданную сценаристом тему, на разработанные режиссером образы и сценические ситуации — все это помогает внутреннему сосредоточению и ясной направленности музыкального мышления.

Не потому ли тянутся наши композиторы и к мультфильму, хотя писать музыку для этого вида кинематографа, пожалуй, сложнее, чем для какого-либо другого.

Мультфильм и музыка

На заседании киносекции Московского союза композиторов обсуждалась музыка мультфильма «Приключения точки и запятой». Все присутствовавшие пришли к единодушному выводу: музыка здесь живет совершенно изолированной от фильма жизнью. Это один из тех случаев, произнес кто-то, когда режиссеры не знали, для чего им нужна музыка и что с ней делать. Полной неожиданностью прозвучала реплика автора музыки: сегодня я сам увидел этот фильм впервые — меня ни разу не пригласили на перезапись и на обсуждение. Вот это да-а! Выходит — твое, композиторское дело сочинять музыку по режиссерской раскадровке, а кинематографистов — использовать ее по своему усмотрению и разумению.

В такого рода фильмах — их, к сожалению, не так уж мало — роль музыки незавидна: в лучшем случае она призвана ритмически организовать движение, в худшем — заполнять ничего не говорящим звучанием пустоты. Это тревожно, ибо свидетельствует о недооценке некоторыми (к счастью, не всеми!) режиссерами эмоционально-смыслового начала, которым так сильно музыкальное искусство.

Потребительское отношение к одному из важнейших компонентов мультфильма неизбежно приводит к обеднению выразительных средств, а стало быть, и силы его воздействия. Режиссеры сами себя обкрадывают, и происходит это, по моему убеждению, от недостатка, а иногда и полного отсутствия музыкального воспитания.

Право же, давно пора подумать о том, чтобы заполнить этот зияющий пробел в подготовке режиссеров-мультипликаторов, вооружить их умением свободно ориентироваться в музыкальном материале, научить пользоваться музыкой по ее прямому назначению. Тогда она наконец займет в мультфильме подобающее ей место, станет полноправным «действующим лицом», будет «играть на идею» наравне с другими важнейшими компонентами этого вида киноискусства.

Было бы несправедливым обвинять всех режиссеров в потребительском, неуважительном отношении к музыке. Л. Атаманов, Л. Амальрик, сестры В. и. З. Брумберг, Ф. Епифанова, И. Иванов-Вано, А. Каранович, Ф. Хитрук и некоторые другие режиссеры — это люди, не только любящие, но и тонко чувствующие музыку, понимающие все ее огромное значение в мультфильме.

Подлинно творческое соавторство неизменно дает самые плодотворные результаты. «История одного преступления» — образец сотворчества режиссера Ф. Хитрука и композитора А. Бабаева. Последнего меньше всего интересовала синхронность как таковая — «походка» фильма, как остроумно назвал это Ф. Хитрук. Бабаев искал в каждом куске главное эмоциональное зерно, вместе с режиссером определял он драматургическую, смысловую кульминацию целого и создал музыкальный сценарий, исходя из замысла и архитектоники всего фильма. Иллюстративные элементы здесь использованы весьма корректно. Они не «выпирают», появление их всякий раз строго мотивировано. Инструментально-тембровая характеристика «действующих лиц» — основной прием, примененный композитором с подлинным блеском и веселым остроумием. Следует также отметить единство всего звукового строя, включающего не только музыку, но и шумы —

натурные, тембральные. За это давно ратует режиссер фильма, и думается, не он один.

Ф. Хитрук хорошо чувствует музыку и очень чуток к тембровой выразительности инструментов, его «подсказки» композитору идут на пользу. Так, например, в работе над фильмом «Человек в рамке» (автор музыки Б. Шнаппер) режиссер посоветовал добавить в пародийном похоронном марше к солирующему тромбону еще и флейту (двумя октавами выше), что, естественно, усилило гротесковый характер соответствующих кадров.

В то же время Ф. Хитрук умеет прислушиваться к мнению композитора, с которым работает. Фильм «Каникулы Бонифация» (автор музыки М. Вайнберг) он первоначально предполагал решить в чисто юмористическом ключе. Но предложенный композитором и принятый режиссером лирический финал (на музыкальной теме мечты Бонифация) придал совершенно иную эмоционально-смысловую окраску всему фильму, проакцентировал его гуманистическую направленность.

Кстати, одним этим фактом опровергается попытка кое-кого упрекнуть маститого композитора в равнодушии к фильму. Какое же тут равнодушие, если таким душевным теплом согрета, таким добрым юмором проникнута и ласковой улыбкой освещена вся музыкальная характеристика «благородного» льва Бонифация. И, конечно, не правы те, кто всю музыку фильма подводит под рубрику «цирковой». Цирковая музыка звучит лишь там, где необходимость этого подсказана самим ходом действия,— во время выступления льва: ведь он же цирковой «артист». Обаятельная в своей детской неприхотливости мелодия лежит и в основе «шествия» Бонифация к озеру за золотой рыбкой. Кажется, допиши авторы текст, и дружно подхватят эту песенку-марш все дети, сидящие в зрительном зале. Насколько важно, в особенности в детских мультфильмах, создание законченных по форме, легко запоминаемых песен, говорить не приходится.

Мультфильм, в отличие от других видов киноискусства, начинается со звука. Мы сперва слышим наш фильм, а затем видим. Так считает Ф. Хитрук. Близок ему в понимании значения музыки и важности участия композитора во всем процессе сценарно-режиссерской разработки Л. Атаманов. Он говорит: режиссер должен не только видеть, но и слышать свой сценарий — вот почему в идеале композитор с самого же начала должен быть вовлечен в работу над фильмом. Режиссерская разработка должна вестись с учетом требований и замечаний композитора.

С удовлетворением вспоминает Л. Атаманов совместную работу с композитором А. Айвазяном над «Снежной королевой» (по Андерсену: вместе они продумывали характеристики, отбирали соответствующий материал из скандинавского фольклора, шли от самих героев, их характеров. Режиссер не забывает подчеркнуть плодотворность того дружеского взаимопонимания, которое царило в процессе работы над фильмами «Аленький цветочек» (композитор Н. Будашкин), «Пастушка и трубочист» (А. Бабаев) и другими. В последнем он, кажется, больше, чем в других фильмах, добился того совпадения драматургии музыкальной и сценарной, того соответствия чувств и ситуаций, которые справедливо считает необходимым условием для музыки в мультипликационном кино. К сожалению, безвременная смерть композитора оборвала его работу над фильмом. Она была закончена товарищами по перу, которые целиком исходили из музыкальных эскизов и черновиков Бабаева.

Все чаще убеждаемся мы в том, как важна и даже необходима относительная самостоятельность музыки в мультфильме. Она позволяет композитору создавать собственно музыкальный сценарный план по законам музыкальной драматургии и тем самым еще ярче и убедительнее раскрывать замысел. За примерами идти недалеко, особенно если обратиться к фильмам с участием таких композиторов, как Ан. Александров, Н. Богословский, А. Николаев и некоторые другие.

Музыка к «Левше» по Лескову (композитор Ан. Александров, режиссер И. Иванов-Вано) — развернутое вокально-симфоническое полотно с участием хора и солистов, состоящее из нескольких законченных эпизодов*. Объединяющим началом служат ярко выраженные лейтмотивы и музыкальные характеристики действующих лиц, в первую очередь самого Левши. Композитор широко использует здесь бытовые песенно-танцевальные жанры. Они служат не только средством локальной окраски эпизодов, но фиксируют конкретные сценические ситуации, и главным образом эмоциональную жизнь героя. Так, образ Левши в разные периоды его полной приключениями жизни раскрывается русскими песнями — «Вдоль по реченьке», «В последний час разлуки», русской плясовой с вариациями. Все эти темы модифицируются, получают развитие, особенно мотив тоски Левши по родине (протяжная— «В последний час разлуки»). Вплетаясь органически в музыкальную ткань симфонической картины бури, музыка здесь в своем эмоциональном разрастании достигает трагедийного звучания. Занятный, юмористически воспринимаемый политональный канон на тему «Во кузнице» (лейтмотив тульских мастеров), полонез, характеризующий основанную Петром I кунсткамеру, кадриль, которую отплясывает блоха,

* Из музыки к «Левше» композитор впоследствии сделал концертную программно-симфоническую сюиту.

подлинная казачья песня «Как наш Платов генерал в Тулу в гости приезжал», сопровождающая приезд Платова к Левше,— все это живет в фильме интенсивной жизнью, переливается оркестровыми красками и — это основное — составляет неделимое целое с тем, что изображается на экране.

Легко, весело, непринужденно работает в мультипликационном кино Н. Богословский. Он обладает каким-то удивительно верным композиторским чутьем к искусству мультипликации. Сказывается ли здесь многолетний опыт (без малого тридцать лет!) или сама специфика этого вида кинематографа с его тяготением к гротеску, эксцентриаде, юмору близка творческой индивидуальности композитора, но в большинстве его фильмов музыка отличается точным «попаданием в цель».

Н. Богословский немногословен, но каждая музыкальная фраза его весома — она несет в себе определенные смысловые функции. Кое-кто склонен упрекнуть композитора в излишнем озорстве. Ну и что же? Ведь и в самих комедийных и сатирических мультфильмах озорного немало. Важно лишь не выходить за рамки хорошего вкуса.

В музыке его пародийных и юмористических фильмов легко распознаются популярные уличные песенки типа «С одесского кичмана» (комедийный образ волков в фильме «Бабушкин козлик») или «Бывали дни веселые» (фильм «Непьющий воробей») и т. п. Музыкальное изобретательство композитора в использовании и модификации этих мелодий применительно к режиссерскому сценарию поистине неисчерпаемо. 32 вариации на тему детской песни «Жил-был у бабушки серенький козлик» — это 32 очаровательные, блещущие остроумием оркестровые миниатюры, каждая из которых знаменует новый поворот действия или настроения. А вот уморительная музыкальная сценка, где самым причудливым образом переплелись обрывки песен — «Шумел камыш», «Чижик», «Бывали дни...». Это орет перепившийся, потерявший всякую ориентировку «непьющий» воробей.

Но есть у Никиты Богословского и мультькиномузыка иного плана: лирико-рамантическая (в «Дюймовочке» по Андерсену и особенно в «Моем зеленом крокодиле»). «Дюймовочка», пожалуй, единственный фильм, в котором Богословский достиг такого целостного и логически последовательного симфонического развития. Вся музыка как бы «нанизывается» на лейттему самой Дюймовочки, а мотив этот подвергается непрерывному развитию через обновление тембровых красок. В музыке «Моего зеленого крокодила» (режиссер А. Курчевский) нет почти ничего иллюстративно-изобразительного. Вся она устремлена к раскрытию лирико-психологического состояния главного «героя».

...Что может быть общего между красавицей Коровой и маленьким невзрачным Крокодилом? Они полюбили друг друга, потому что обоим дороги были цветы, зеленые лужайки. Но пришла осень, увяли цветы, опали листья — и ничего уже больше не связывало Корову с Крокодилом. Тогда во имя своей большой, настоящей любви невзрачный маленький Крокодил решил пожертвовать своей жизнью — он превратился в вечно зеленый, никаким ветрам не покорный лист. Трогательный, полный глубокой символики смысл этой истории, разыгранной куклами, с еще большей убедительностью раскрылся в музыке фильма.

Точным совпадением музыкальной и сценарной драматургии отмечен фильм «Акционеры» (композитор А. Николаев, режиссер Р. Давыдов), резко разоблачающий пресловутую, модную в империалистическом мире теорию «народного капитализма». В цвете: яркие, переливающиеся огнями крикливых реклам краски капиталистического города и — строгие черно-белые тона в изображении рабочих окраин (своеобразная «видеопартитура»). В рисунке — острохарактерные фигуры капиталиста (преуспевающего акционера) и рабочего «акционера», безработного бродяги и благодушествующего профсоюзного «деятеля». В звуке — какофоничность джаза, разнузданный твист в баре — и прочувствованность вокальной музыки, характеризующей простых людей Америки. Символично звучит песня «Джо Хилл» в исполнении Поля Робсона. В общем контексте она воспринимается как символ мужества и непреклонной воли рабочего класса.

Музыка «Акционеров» — еще одно живое свидетельство исключительной важности композиторского ви́дения сценария, умения найти свое, личное отношение к замыслу в целом и к каждому действующему персонажу. Правда, обличительная музыка в «Акционерах» могла бы звучать злее, беспощаднее, но это уже зависит, очевидно, от индивидуальных качеств самого композитора.

Всегда ли режиссер точно «угадывает» с в о е г о композитора? Всегда ли композитору по нутру сценарий, к которому он берется писать музыку? И когда это происходит, рождаются такие, к примеру, фильмы, как «Мир дому твоему» по Назыму Хикмету (режиссеры В. Никитин и И. Николаев, композитор А. Николаев).

...Глухо звучат литавры. Как прелюдия-предостережение в начале, призыв к бдительности — в финале. С калейдоскопической быстротой сменяются кадры, восстанавливающие кровавые и героические главы истории, начиная с первой империалистической войны и кончая трагедией Хиросимы. Вместе с этими кадрами сменяются музыкальные эпизоды, столь же трагичные и динамичные, как

изображаемое на экране. А над всем этим, словно перекрывая зловещие голоса жестоких войн и суровые — горя, несется мощный призыв к миру, развернутый лейтмотив высокой, жизнеутверждающей человечности. Сильный, впечатляющий фильм! Фильм, в котором подлинная симфоничность музыкального развития рождена динамикой, можно даже сказать, симфонизацией рисунка. А быть может, и наоборот?..

Композитор и режиссер

Взаимоотношения композитора и режиссера здесь достаточно сложны. Сама технология создания мультфильма требует предельно тесной их взаимосвязи. Композитор пишет музыку, исходя из заданной режиссером раскадровки, где с точностью до энной доли секунды размечены временна́я протяженность музыкальных «кусков», акценты и т. п. По записанной уже музыке режиссер начинает выстраивать картину. Тут-то и подстерегают детище композитора всякие неприятности. Первая: как мы уже с огорчением констатировали, далеко не все режиссеры могут похвастать своей музыкальностью. Ознакомившись с музыкальным материалом, который принес композитор, дав «добро» на запись, такие режиссеры обычно делают картину, не слыша в дальнейшем музыки — ни фактически, ни фигурально. Была бы лишь соблюдена синхронность, думают они, а стилистическое и смысловое единство — бог с ним. В итоге—выходят фильмы, подобные «Приключениям точки и запятой» или «Хочу быть отважным», где музыка сама по себе, а изображение само по себе. Что общего между содержанием фильма («Хочу быть отважным») и той стилизацией под Гайдна и Моцарта с «прорывами» в неоромантизм, которые мы услышали в музыке М. Мееровича, композитора, давно и плодотворно работающего в кино? Не говорит ли эта неудача о несколько легковесном в данном случае отношении самого автора к своей работе? Это тем более непростительно, что мы знаем по ряду работ Мееровича, как точно ощущает он специфику жанра. Достаточно хотя бы вспомнить его обаятельную музыку к детскому киножурналу «Светлячок» № 5 или остроумное сопоставление музыки реалистической и почти додекафонной в сатире на абстракционизм в живописи («Случай с художником»).

Фильм постигает неудача, когда режиссер не считается с уже записанной музыкой. В процессе работы он может внести в первоначально задуманный им сценарий те или иные изменения, подчас и очень значительные — это его право. Но музыка-то ведь остается неизмененной. Вот и возникает «конфликт» между двумя важнейшими компонентами фильма. Конфликт тем более неприятный, что с переменами в режиссерском сценарии нередко меняется и раскадровка, которой руководствовался композитор, происходят временны́е смещения. А это означает, что музыку начинают беспощадно «резать», если она не вмещается в данные кадры, или, наоборот, расширять за счет совершенно неоправданных повторов. И то и другое в равной степени нарушает логику музыкального развития целого и его частей.

Третье, что нередко мешает полноценному музыкальному воплощению замысла мультфильма,— это... переизбыток в нем самой музыки. Когда она без достаточной мотивировки звучит непрерывно, перестаешь уже ее воспринимать как музыку. Слух, восприятие — все устает и притупляется, как, например, случилось с фильмом «Шайбу, шайбу!» (режиссер Б. Дежкин, композитор А. Варламов).

Думается мне, что излишним «многословием» страдает музыка многих фильмов. Забывают иной раз наши композиторы, да и режиссеры великую силу музыкальной паузы, момент тишины в драматургическом развитии фильма.

Еще один «бич» — микширование. Музыку часто уводят так далеко, что она еле слышна, уводят даже тогда, когда она не мешает слышимости слов. В последнее время это стало почти повальным бедствием. Образуются провалы в музыке, искажение динамических оттенков (там, где по смыслу нужна громкость, звучание тихое, и наоборот) ведет к искажению характера музыки и т. д. Особенно страдает она от изобилия текста. Поистине, мультфильм — единственный вид искусства, где слово и музыка становятся почти непримиримыми антагонистами. Может ли быть найден выход из этого трудного положения? Безусловно. Он видится мне в том, чтобы— где это возможно — довести текстовую часть до минимума, а также в том, чтобы все звучащие элементы фильма входили в единую, режиссерски продуманную и обоснованную фонограмму.

«Слово — серебро, молчание — золото»

Эту мудрую народную поговорку почаще бы вспоминать авторам литературных сценариев мультфильма. Не забывать бы, что у истоков этого вида киноискусства стоит древнейшее искусство пантомимы, а стало быть, и музыки, что не последнюю — если не первую — роль играет здесь ожившая на экране графика или действующая кукла. Добро бы, текстовая часть ограничивалась монологами и диалогами «действующих лиц»*. Так нет же! Многие

* Этим тоже увлекаться не стоит. Хотя бы потому, что смотреть долго артикуляцию рисованных или кукольных действующих лиц не очень приятно. Это, прямо скажем, не их стихия.

фильмы буквально одолевает сплошной закадровый текст. Свое рвение обязательно все пояснять авторы часто доводят до смешного, поучать — до назойливой дидактичности. На экране, к примеру, изображен утренний пейзаж, а дикторский голос вещает: наступило прекрасное утро. Или — на экране ясно видны пляшущие фигурки, но ведущий спешит объяснить: и они пустились в пляс.

Откуда, скажите, такое неверие в выразительные возможности рисунка, музыки, пантомимы — основных компонентов мультфильма? Откуда, мягко выражаясь, такое недоверие к умственным способностям зрителя?

Излишнее многословие неизбежно приводит к обесцениванию самого искусства слова. А подчас оно, как справедливо отмечают и некоторые режиссеры, прикрывает леность творческой мысли, недостаток художнического и режиссерского мастерства. Музыка же при таком словесном изобилии просто отходит на задний план. И проходит она где-то далеко-далеко, чуть слышно, по-комариному, никому не нужная, многострадальная.

И. Иванов-Вано рассказывал, как огорчительно было, когда прекрасная, эмоционально полнокровная музыка Ан. Александрова к «Левше» потускнела лишь из-за того, что при перезаписи на первое место вышел чтец. Виноваты ли в этом звукооператоры? Вряд ли. И не только потому, что ОТК не примет фильм, в котором слова неразборчивы: слово для того и существует в мультфильме, чтобы довести его до зрителя. Но ведь и музыка пишется не для того, чтобы быть где-то похороненной и еле-еле уловимой. Выход? Их два. Первый: свести текстовую часть фильма к минимуму, помня о том, что в мультипликации слово только серебро, а не золото. Кстати, во многих зарубежных странах уже давно пришли к этому выводу. В такой, например, классической стране кукольного мультфильма, как Чехословакия, преобладают картины без слов. То же можно сказать и о рисованных фильмах других стран.

В тех же случаях, когда совсем без текста обойтись нельзя, композитору, очевидно, необходимо заранее ознакомиться с режиссерской расстановкой текста, четко представлять себе — где предполагаются диалоги речевые, где музыка должна будет играть только роль аккомпанирующего слову фона и т. п. Лишь при этих условиях не придется звукооператору произвольно микшировать и вообще производить всякие нежелательные манипуляции с музыкой при перезаписи.

Об огромной роли звукооператора в мультипликационном кино говорить не приходится. Он фактически является соавтором и режиссера и композитора, создателем фоносценария фильма, его, если можно так выразиться, фонопартитуры. В связи с этим требуется не только совершенная техническая оснащенность студии, но и соответствующая музыкальная подготовленность звукооператора, а главное — по-настоящему творческое отношение к звуковому материалу.

Ну а возвращаясь к слову, скажем: пусть оно звучит в тех фильмах, где без него никак не обойтись, пусть уступит место музыке, жесту, пантомиме в тех случаях, когда они смогут гораздо убедительнее воплотить содержание картины.

О шумах

Шумы приобретают все больший удельный вес в современном мультипликационном кино, причем натурные, чисто иллюстративные шумы все интенсивнее вытесняются тембральными, способными передать внутреннее движение, выразить различные эмоциональные состояния: испуг, радость, гнев и т. п. Словом, в современном мультфильме разнообразные шумы используются режиссерами в драматургических целях, так как выразительные возможности их достаточно богаты. Но область эта еще далеко не изучена.

К сожалению, мы не можем пока похвастать фильмом, где бы все звуковые элементы были так органично увязаны в единый драматургический узел, как, к примеру, в чехословацком кукольном фильме «Рука» (режиссер И. Трнка). ...В спокойную, размеренную жизнь обыкновенного, простого человека с его маленькими заботами и скромными радостями вторгается нечто чуждое ему, загадочно устрашающее. Беспомощно мечется он по комнате, пытаясь укрыться, забаррикадировать дверь, окно. Но тщетно! Гигантская рука, как символ всеразрушающей силы, появляется опять и опять. И всякий раз после вторжения этой враждебной силы остаются на полу осколки разбитого цветочного горшка и маленький, насмерть перепуганный человечек бережно пересаживает цветок — символ неувядаемой жизни — в новый горшок. Две звучащие сферы вступают в этой картине в непримиримый конфликт, два антагонистических, взаимоисключающих, но в то же время роковым образом связанных между собой начала: классически ясный, мелодичный, эмоционально выразительный напев — и холодные додекафонные звучания, в которые вплетаются и натурные шумы.

Конечно, излишнее увлечение шумовыми эффектами за счет музыки — тенденция, наблюдаемая в последнее время кое у кого из режиссеров,— вряд ли оправданно. Однако игнорировать этот выразительный элемент, применяемый особенно удачно для заострения комедийности, было бы неправильно.

О фильмах музыкальных

Среди богатств, накопленных уже искусством мультипликации, музыкальные фильмы занимают скромное, слишком скромное место. А жаль! Мультипликационное кино, находящееся в такой чести в особенности у детей, может немалую роль сыграть в музыкальном воспитании.

До сих пор нет еще четкого определения — какой мультфильм может быть назван музыкальным, каковы его жанровые признаки. Одни склонны исходить из количественных соотношений музыки и других компонентов: много музыки, стало быть, фильм музыкальный. Но вот, к примеру, «Дикие лебеди». Музыки здесь много, 60 минут звучания (фильм полнометражный). Но по жанру музыкальным его назвать нельзя, так как в нем нет главного— самостоятельности музыкального развития, музыка здесь иллюстрирует действие, а не ведет его.

Существует и другая точка зрения. Музыкальным считать фильм, в котором музыка играет не служебно-прикладную роль, а несет наравне с литературным сценарием драматургические функции. Но это ведь требование, которое мы вправе предъявить к музыке любого хорошего мультфильма. Остается одно — самостоятельность музыкальной концепции, ее ведущая в картине роль.

Есть два вида музыкальных фильмов: экранизация произведений классической и современной музыки и создание специальных музыкальных спектаклей — мультопер, мультоперетт и т. п. И в том и в другом направлении у нас сделано катастрофически мало. По существу, дальше споров «по поводу» дело почти не пошло, да и споры эти теоретически слабо обоснованы.

В экранизации готовых музыкальных произведений первое слово принадлежит режиссеру и художнику. Но если они не вникнут в самое «нутро» музыки, если будут трактовать ее, исходя из чисто внешних признаков, не поможет и музыкальный консультант. Такая невеселая участь постигла, на мой взгляд, фильм «Песня летит по свету» (режиссер А. Каранович). Задавшись благородной целью рассказать — на примере «Подмосковных вечеров» В. Соловьева-Седого — о популярности советских песен во всем мире, режиссер не сумел поднять эту тему до большого музыкально-публицистического звучания, не ответил на важнейший вопрос — не как, а почему наши лучшие песни имеют такой большой резонанс у простых людей всего земного шара. В калейдоскопической смене разных географических точек и влюбленных пар, одетых в соответствующие национальные костюмы, напевающих мелодию «Подмосковных вечеров», есть какая-то статика, «музейность», противопоказанная как природе мультфильма, так и внутренней динамичности самой песни.

И все-таки, несмотря на серьезнейшие просчеты этого фильма, мы, музыканты, возлагаем большие надежды на А. Карановича, одного из немногих пока режиссеров, которых влечет музыкальная тематика. Не случайно ему же принадлежит экранизация симфонической сказки Сергея Прокофьева «Петя и волк».

В музыкальных мультфильмах как нигде важно полное слияние музыкальной и изобразительной сторон. Примером в этом смысле может служить полнометражный фильм У. Диснея «Фантазии». Это экранизированный симфонический концерт под управлением Леопольда Стоковского, концерт в двух отделениях из произведений Баха, Бетховена, Чайковского, Мусоргского, Поля Дюка, Игоря Стравинского и других.

Однако диснеевские музыкальные фильмы отнюдь не могут служить для нашего мультипликационного кино эталоном. У нас свой путь экранизации музыки, путь, определяемый основной целью — образными средствами мультфильма донести до зрителей идейно-художественный замысел произведения, сделать достоянием самых широких масс лучшие образцы классического и современного музыкального искусства.

Как же обстоит дело со вторым видом музыкальных мультфильмов? Мы знаем пока что двух композиторов, которые не боятся экспериментировать в этой области. Это Н. Богословский и А. Варламов. Вместе с сестрами В. и. З. Брумберг А. Варламов создал детский водевиль с песнями и танцами («Храбрый портняжка»). Как музыкальный, задуман был композитором фильм «Первая скрипка» (режиссер Д. Бабиченко). Задача его — показать детям, что, только преодолевая все технические трудности, только путем систематической и упорной работы можно добиться виртуозного владения музыкальным инструментом. В соответствии с этой задачей и была написана композитором музыка. Но прошелся по партитуре режиссерский карандаш — от музыкального замысла ничего не осталось. За недостатком времени из партитуры были выкинуты целые куски. Из музыкального фильм превращен в обычный, где музыка лишь иллюстрирует действие.

Комической оперой назвали свою картину «За час до свидания» сестры В. и З. Брумберг и А. Варламов. Трудно с этим согласиться, хотя на первый взгляд некоторая схожесть с комической оперой здесь есть—правда, внешняя, формальная. Но самый решительный протест вызывает прием, избранный композитором для характеристики комедийных и сатирических персонажей: пародии на арии из классических опер. То, что уместно в тесном друже-

ском кругу, на «капустнике», вряд ли имеет право на массовое распространение, может вызвать у неискушенного зрителя искаженное представление об этих операх.

Я отнюдь не против музыкальных пародий в мультфильмах, особенно в тех, где сатирическая стрела направлена на разоблачение музыки дурного вкуса или такого же «ранга» исполнителя. Эту задачу блестяще выполнил все тот же А. Варламов вместе с выдающимся комедийным актером, ныне уже покойным В. Хенкиным в одном из первых, сделанном еще в 30-е годы музыкально-сатирическом фильме «Любимец публики».

Опыт создания детской мультоперы принадлежит Н. Богословскому. «Кошкин дом» (режиссер Л. Амальрик) — прелестная миниатюрная опера, сделанная с тонким вкусом и по всем правилам оперного жанра. «Действующие лица» наделены соответствующими музыкальными характеристиками, есть крохотные «арии» и ансамбли, симфонические картины пожара (в форме фуги) и бури. Правда, оба эти эпизода несколько выпадают из общего стиля музыки, окрашенной легким юмором, что вполне соответствует характеру оперы-шутки. Еще один упрек автору. Впрочем, упрек этот относится не только к нему и не только к фильмам музыкальным. Почему в детском музыкальном обиходе нет ни одной песни, которая пришла бы из мультипликационного кино? Почему не назовешь ни одной песни, которая так «играла» бы в мультфильме на идею, являлась бы таким же драматургическим ядром картины, как в кино натурном? Пора бы нашим композиторам над этим всерьез призадуматься.

Вместе с режиссером А. Карановичем Н. Богословский создал остроумнейший музыкальный фильм «В стране оркестрии», где каждый инструмент наделен музыкой, присущей именно его характерным особенностям. Музыкальные портреты «обитателей» «Страны оркестрии» поразительно точны и не оставляют сомнения в характере каждого из них.

Вот и все пока мультфильмы собственно музыкальные. Мало? Бесспорно. Необходимо намного больше? Обратимся с призывом к сценаристам и композиторам.

Мультфильм обогащает музыку

Наши композиторы утверждают, что ни один другой вид искусства не открывает такого простора музыкальному эксперименту, таких возможностей «пробы пера» в самых разнообразных жанрах — от пародийно-сатирических и до подлинно трагедийных, как мультипликация. В самой природе мультфильма есть элементы эксцентриады, гротесковости, требующие заостренности рисунка и звучания.

Мультфильм допускает самые неожиданные и смелые сочетания инструментов. Так, например, в картине «Вот какие чудеса» (композитор И. Якушенко) оркестр состоит из квартета деревянных духовых (с увеличением гобоев до трех), альта, аккордеона, балалайки, тромбона и ударных. Причудливо использовал тот же композитор сочетания тембров челесты, трубы, струнных и других («Петух и краски»).

Богословский, Левитин, Гевиксман, Якушенко, Зацепин и многие другие композиторы, пишущие музыку для мультфильмов, проявляют подлинно творческую изобретательность в области инструментовки, находятся в постоянном поиске новых средств музыкальной выразительности, новых интересных тембровых эффектов.

Широко применяются в последние годы различные электроинструменты (преимущественно в мультфильмах-феериях и научно-фантастических). В композиторский обиход вошли и о н и к а, к а м е р т о н н ы й р о я л ь, м а р и м б а (тип электроксилофона), э к в а д и н. Последний, конструкции инженера Володина, представляет особенно большой интерес. Он имеет две фортепьянные клавиатуры — одна на миниатюрной пластинке, с тембром, напоминающим глиссандо струнных, вторая — обычная рояльная. Кроме этого э к в а д и н имеет педаль и клавиатуру тембровых переключателей.

Молодые композиторы А. Зацепин и Е. Крылатов впервые применили в мультфильме «Я жду птенца» так называемый метод н а л о ж е н и я. Сущность этого метода заключается в следующем: часть партитуры записывается в нарочито замедленном темпе и пониженном регистре; при воспроизведении на пленку темп ускоряется вдвое и звучание переносится в нужный регистр, отчего резко меняется характер музыки; на эту модифицированную музыку накладывается естественное звучание, в результате возникают совершенно необычные, граничащие с фантастичностью тембральные эффекты.

Мультфильм, особенно бестекстовой, породил еще один интереснейший прием, который ставит перед оркестровыми инструментами задачу воспроизведения разговорной речи. Труба встречает «приветственной речью» приехавшую в «Страну оркестрию» знаменитость, кларнет со скрипкой и труба «ругаются» между собой в сцене ссоры рассерженных супругов («История одного преступления») и т. д. Таким образом, «герои» мультфильма начинают «говорить» на языке музыкальных инструментов, что приводит к остроумным находкам и подчас требует от каждого исполнителя в отдельности подлинно виртуозного владения инструментом.

Все это свидетельствует о том, насколько значителен удельный вес музыки в искусстве мультипли-

кации, как разнообразно и колоритно она может быть использована. К сожалению, творческое изобретательство композитора наталкивается частенько на невозможность воплотить в реальное звучание хороший замысел. И происходит это исключительно из-за организационных «рогаток». Студия «Союзмультфильм» не имеет права приглашать музыкантов помимо симфонического оркестра кинематографии, даже в том случае, если нужны специфические джазовые составы. Кроме того, система оплаты оркестра — не за фактически проведенную работу, а по количеству минут записи — лишает композитора возможности отрепетировать, художественно отшлифовать музыку. И, наконец, железная необходимость выполнения норм артистам заставляет в обязательном порядке предлагать студии состав более громоздкий, нежели того требует партитура. Не пора ли в этом деле навести порядок, а студии «Союзмультфильм» предоставить здесь больше прав?

По своей природе мультфильм лаконичен. Ему вредит излишняя «болтливость», как словесная, так и музыкальная. Он воспитывает в композиторе умение выражать столь же лаконично и музыкальную мысль, а это в свою очередь требует особенной отточенности формы.

Законы жанра обязывают композитора уложиться в скрупулезно точные временные рамки, вплоть до энной доли секунды. Музыка пишется «по клеточкам» режиссерской раскадровки с обязательным учетом заранее намеченных «акцентов». Мало того, в мультфильме почти неизбежно дробление музыки на отдельные, разорванные во времени кусочки, которые, подобно мозаике, должны в итоге составить единое целое. Добавьте к этому необходимость сочетать синхронность и иллюстративность (а без них в мультфильме не обойтись) с образной эмоциональностью музыки.

Да, писать для мультфильма дело нелегкое. Оно требует от композитора не только совершенного владения профессиональным мастерством и знания специфики этого рода киноискусства, но и любви к нему. Нужны здесь какая-то особая творческая организованность и внутренняя дисциплина. Нужны огромные творческие усилия, чтобы успешно преодолевать рождаемые кинематографической спецификой трудности. И тем легче это будет сделать, чем чаще мы будем вспоминать, что музыка в мультфильме имеет не прикладное значение, что она заслуживает большего внимания, большей заботы и уважения.

ПАМЯТИ УЧИТЕЛЯ

Это был необычный вечер памяти режиссера. На пригласительных билетах стояло имя Игоря Савченко, которому в этом году исполнилось бы шестьдесят лет, а на стенде рядом с афишами его классических лент — «Дума про казака Голоту», «Богдан Хмельницкий», «Тарас Шевченко» — разместились анонсы: «Павел Корчагин», «Мне двадцать лет», «Тени забытых предков», «Большая дорога», «Звезда Улукбека», «Зеленый фургон», «Лебедев против Лебедева». И каждому, кто пришел тогда в Центральный Дом кино, было понятно, почему здесь появились эти анонсы.

То был необычный вечер памяти большого художника, в нем не было деления на торжественную и художественную части. Президиум вскоре переместился в зрительный зал, предоставив слово экрану. А перед каждым отрывком из фильмов Савченко у микрофона появлялись его участники — Б. Андреев, М. Кузнецов, Г. Габай. Появлялись с тем, чтобы рассказать о том, как работал, как неустанно искал режиссер, которого Ростислав Юренев в своем вступительном слове определил как одну из самых обаятельных фигур советского кино.

Это был необычный вечер. Без председателя, который бы называл очередного оратора. Выступавшие сами передавали друг другу слово. Как эстафету. Передавали друг другу право вспомнить о той поре, когда во ВГИКе стремительно распахивалась дверь аудитории и Игорь Андреевич говорил: «Здравствуйте, мальчики!»

«Мальчикам» — М. Хуциеву, А. Алову, В. Наумову, С. Параджанову, Л. Файзиеву, Г. Габаю, Н. Фигуровскому, Ю. Озерову, Ф. Миронеру — теперь уже за сорок. Каждому из них уже столько лет, сколько было руководителю их режиссерского курса, когда он ушел из жизни. Но для них он навсегда остался учителем. И каждый из этих известных уже, маститых режиссеров, завершая очередную работу, мерил и будет мерить ее, как сказал В. Наумов, памятью своего учителя, не устававшего повторять, что искусство должно быть партийным, всей своей жизнью призывавшего смотреть правде в глаза.

В. ДЕМИН

Триптих об «элементарных понятиях»

Сближение этих фильмов может удивить. Лирическая комедия «Кто придумал колесо?». Поэтическая хроника «Я солдат, мама». Героическая баллада «Дни летные». «Ленфильм», «Мосфильм», Киевская студия имени А. П. Довженко. Правда, в двух случаях автором сценария выступил один и тот же человек. Но не в этом, конечно, суть. Дело в том, что в совокупности своей эти картины проявляют весьма наглядно одну тенденцию в нашем кино. Тенденцию, скажем прямо, настораживающую.

«Юноша выбирает свое место в жизни...» Фраза, примелькавшаяся по аннотациям и рецензиям. В данном случае она прекрасно передает существо дела. Я и окружающие, личность и среда — вот внутренний конфликт этих фильмов. А разрешение конфликта таково, что здесь можно различить три ступени, три этапа одной и той же эстетической модели действительности.

Самый молодой из наших героев Сева Лосев — житель Крайнего Севера. С аттестатом зрелости он отправляется на Большую землю, к дяде. «На Большой земле и возможностей больше», — доброжелательно каламбурит диктор. Дядя устраивает мальчика на химкомбинат.

Это еще не фильм, а пролог, мультипликационная заставка перед титрами. В ней нам обещают, что в один прекрасный день Сева найдет двести рублей и вернет их потерявшему. И тут же добавляют, что к концу повествования герой подрастет на три сантиметра. «Вот, собственно, и все, — кокетничает все тот же дикторский тенор. — Но... Но в таком рассказе нет самого главного. В нем нет еще таких вопросов, которые каждый день встают перед человеком. В нашем фильме мы попытаемся ответить хотя бы на один из них...» Из темноты выплывает название: «Кто придумал колесо?»*.

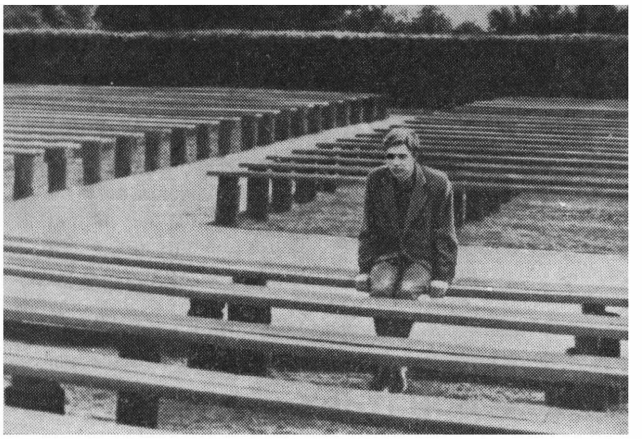
Итак, с нами играют в открытую. Нам прямо заявляют, что ничего особенного с героем не приключится, зато дают понять, что его рядовая жизнь на самом деле не такова. Что тысяча вопросов, встающих перед Севой каждый день, покажет нам его с неожиданной стороны, может быть, смешной, а может быть, и не совсем. Как сказано в аннотации к фильму: «юный герой должен бескомпромиссно определить, «что такое хорошо и что такое плохо», что плохо в нем самом, что хорошо или плохо в окружающем его мире и что должен делать именно он, чтобы плохого становилось все меньше». Прекрасные слова! К сожалению, они испорчены иронией по адресу бедного ригориста. Ниже сказано еще откровенней: «Элементарные, казалось бы, до конца определенные понятия дружбы, любви, верности, чести и честности каждый человек должен выверить для самого себя и по-своему».

Вот, оказывается, в чем дело. Но, собственно говоря, почему же «элементарные»? И кем «определенные»? До какого «конца»?

Обмолвка? К сожалению, нет. Сева открывает эти понятия точно так же, как постигают правила уличного движения. На красный светофор двигаться нельзя, площадь надо пересекать по пешеходной дорожке, в любимой сомневаться не следует, подводить друга нехорошо... Создатели фильма будто бы вычеркивают пункт за пунктом из списка «элементарных понятий»: «Про дружбу мы уже сказали... Про верность упомянули... Про честность отразили...» И чудится в их устах улыбка превосходства над простодушным Севой.

Вольтеровский Простодушный был прокезом. Но совсем не за тем мыслитель привел его без штанов в город, чтобы хихикать над незадачливостью дикаря, удивленного простейшими истинами цивилизации. Наоборот, его Простодушный предъявил этой цивилизации иск «естественного человека». Она держала перед ним экзамен на человечность и блестяще провалилась. Осмеян-

* Сценарий Т. Абуладзе, А. Гребнева, Т. Мелиавы (по мотивам повести В. Краковского «Возвращение к горизонту»). Постановка В. Шределя. Оператор Я. Склянский. Художник В. Зачиняев. Композитор И. Шварц. Звукооператор С. Шумячер. Редактор И. Тарсанова. «Ленфильм», 1966.



«Кто придумал колесо?»

ный, попадающий впросак дикарь был обвинителем так называемого «здравого смысла». И автор не скрывал, что он на стороне героя.

Севу авторы предали. Он рвался открывать мир, а ему подсунули истины коммунальной квартиры. Да еще посмеялись, что он не сразу поверил в них.

Вот вопросы, над которыми приходится ломать голову нашему герою. Сентенция на улице: «Странный мы народ — человечество. Летом жалуемся, что жарко, зимой — что холодно. В Арктике — что мало людей, здесь — что их слишком много. Правда, если бы человечеству все нравилось, как есть, оно бы ничего не открыло и ничего не изобрело». Сентенция у витрины уцененных товаров: «Только недавно все это еще не было барахлом. Нашелся один новатор, и все сразу согласились: да, это барахло. Великая штука — мода! Я за моду. И чтобы она почаще менялась». Сентенция в отделе кадров: «Шесть человек трудились, чтобы оформить одного на работу, и каждый минут по пять. Итого тридцать человеко-минут. А что если бы оформлял один? (Тут стоп-кадром вдоль длинного коридора выстраивается очередь.) Тоже нехорошо. Да, трудная штука — управлять государством».

Но лучше всего, конечно, главная, многозначительно-символическая сентенция — в душевой, при виде вентиля для горячей воды:

— Лёська, кто изобрел колесо?

— Понятия не имею.

— А тормоз Матросова?

— Матросов. Это точно.

— Вот. Кто изобрел движение, забыли, а кто тормозить — тому мировая слава. Несправедливо.

Вот уж подлинно, куда элементарнее!

А между тем рядом с кромкой кадра теснятся настоящие, серьезные вопросы. Почему, например, Сева после школы не остался у себя дома, в тундре, где, надо полагать, тоже нашлась бы работа его горячим рукам? Почему среди десяти институтов города мальчик не смог найти одного, своего? Значит, что-то он требовал от института? Или институт что-то требовал от него?

Еще один вопрос — любовная история Лёськи Егорова. О ней мы узнаем буквально в двух словах, из мимолетного разговора. В. Костецкий играет Лёську в полном согласии со всей поэтикой фильма этаким самодовольным баловнем счастья. Общий любимец, руководитель передовой бригады, знатный механизатор, он, казалось бы, должен выглядеть человеком незаурядным, что называется, «горящим». Теперь представьте себе человека, для которого это горение — каждодневность. Очередное «элементарное поня-

тие»... Очень, наверное, трудно — гореть по графику.

Между тем налицо «чп»: ясный и чистый, как стеклышко, Лёська «отбил невесту у комсорга из механического». Больше того: «отбил, а не женится». Мы изумлены. Мы ждем продолжения. Его не будет. Только в самом конце, на бюро райкома, Лёська торжественно объявит, что он все-таки женился. И дело с концом. Не столько ответ, сколько ликвидация вопроса.

Розовые юнцы, отважно судящие жизнь по законам своего юношества, слава богу, потихоньку выходят из моды. Рецидивы этого веяния в литературе снабжены всеми свойствами перезрелого плода. Кино — другое дело, тут мода началась позже. Однако и здесь многие поняли уже, что неискушенность отрока — тоже не безошибочный проводник в проблемах времени. Попытка в 1966 году все отомкнуть ключиком инфантильности звучит сейчас благодушной отпиской.

Создатели фильма «Кто придумал колесо?», увы, направили нас в царство штампов — штампов мыслей, языка, актерских, режиссерских и сценарных приемов. Как бы рядовая жизнь Севы оказалась вполне заурядной жизнью вполне заурядного мальчика. Он работает — хорошо. Он влюбляется — крепко. Он находит друга — на всю жизнь. Он ссорится с мещанами-родственниками и дерзит председателю завкома (в роли которого очень неуютно чувствует себя М. Глузский). Потом приходит черный день, мальчик осознает горечь одиночества: мещане-родственники его выгнали, друг уехал в отпуск, любовь не пришла на свидание. К услугам артиста Ю. Корольчука, старательного исполнителя роли Севы, здесь оказывается вставной дивертисмент. Сева бродит по чужой громадной квартире и поет песенку Г. Шпаликова. Он сетует, что облака не выдаются напрокат, но эта веселая абракадабра завершается вполне благонадежным припевом:

Товарищ начальник по всем облакам,
Пойди комсомольцу навстречу.
Я на заботу
Твою отвечу
И опыт друзьям передам.
Над миром
Летаю
На зло всем на свете врагам.

Три последние строчки в этих обстоятельствах кажутся ни к селу, ни к городу. Однако позже вы увидите, как весьма кстати они прозвучат, когда мы глянем на них с высоты «Дней летных».

А пока вернемся к экранизации «по мотивам». «Мотивы» сначала прозвучали в повести В. Краковского «Возвращение к горизонту» — если и не очень свежо, то хотя бы в оригинальной аранжировке, но по пути на экран попали в переплет комедийного шаблона. Вымученная игра слов, натянутые каламбуры, юмор типа: «Очень хорошо, что ее зовут Саша, терпеть не могу имени Шура!» Привычная для кинематографа околокомедийная мишура. Что может быть легче для кино, чем посмеяться над героем, дотошно материализовав причуды его воображения! «Представляю, как вытянутся их физиономии», — говорит мальчуган. Тут же врезается кадр: его друзья с отвисшими челюстями. «Проклятый телевизор! — размышляет мальчик. — Скоро совсем опустеют улицы. Не будет никого, кроме невест. Потому что замуж по телевизору не выйдешь». Как тут не дать насмешливо-сюрреалистских кадров погони двадцати окутанных фатой невест за чьими-то хорошо начищенными штиблетами.

Думаю, что этот фильм не принесет славы ни Т. Абуладзе, А. Гребневу и Т. Мелиаве, ни постановщику В. Шределю. Неизобретательность режиссерских приемов, их однообразная и какая-то усталая простоватость рождены не столько игрой воображения, сколько ощущением — «так полагается». В сценах грез полагается рапид, в любовных — просветленные лица, при споре с начальством — дрожь в голосе и энтузиазм...

Но мы не для того завели этот разговор, чтобы лишний раз указать на совершенно бесспорную неудачу картины. Собственно говоря, все три названных нами фильма относятся к тому сорту произведений, о которых Добролюбов говорил, что они «ниже эстетической критики». Это, однако, не мешало ему в анализе отличать неудачу от недостатка способностей или мастерства от поражения, обусловленного самим замыслом.

Фильм «Кто придумал колесо?», на мой взгляд, представляет образец надуманного, сконструированного художественного мышления. Аксеновские мальчики были все-таки бунтарями. Слезливыми, бестолковыми, напыщенными, но бунтарями! Теперь, на излете «исповедальной повести», место мальчика-бунтаря занял мальчик-обыватель, чья фронда — от недоразумения, чей максимализм — ненадолго, кто к концу фильма уже постиг все правила жизни, открыл все «элементарные понятия» и обрел давно желанное блаженство: не над чем больше ломать голову. Логично допустить, что в итоге душевного просветления Сева вовсе раздумает поступать в институт. Тогда к нашим услугам как бы вторая серия его похождений. Фильм «Я солдат, мама»*

* Сценарий Л. Ризина. Постановка М. Захариаса. Оператор А. Харитонов. Художник А. Фрейдин. Композитор Д. Тер-Татевосян. Звукооператор Р. Казарян. Редактор М. Рооз. «Мосфильм», 1966.

рассказывает о том, что бывает с такими Севами в роли новобранцев.

Сразу же оговоримся: с профессиональной точки зрения, режиссура М. Захариаса может показаться почти безупречной. Без накладок и отсебятины, почерком четким, хотя и несколько суховатым постановщик выявил во всей полноте концепцию сценария Л. Ризина. Тем наглядней оказалась противоречивость этой концепции.

В изобразительном плане фильм стилизован под хронику. Работа оператора А. Харитонова настолько в этом смысле чиста, что в некоторых эпизодах просто оторопь берет: не модной ли скрытой камерой снималось все это? Не кусок ли это всамделишной реальности? Не документальный ли перед нами фильм?

Тут был определенный расчет, хотя на первый взгляд это воспринимается промахом. В самом деле: с чего бы, имея перед собой такой невыигрышный изобразительный материал (а три четверти экранного времени отданы казарме и плацу), отказываться от возможности хоть как-то преодолеть однообразие объекта оригинальными ракурсами, неожиданными композициями, проработанным светотеневым рисунком?

Нет. Фильм должен был, обязан был выглядеть документом. Вот способ скрыть надуманность, сочиненность.

Название картины довольно точно раскрывает ее подноготную. Это послание матерям о том, что происходит с их ненаглядными, надевшими воинскую форму. Послание в силу такого адреса существенным образом отредактированное. Как говорит один из персонажей фильма: «О плохом матерям старайтесь не писать. Ты уж об этом через десять минут и думать забыл, а матери — расстройство одно. Зачем же?» Создатели фильма приняли этот совет к сведению.

Представьте себе добросердечную интеллигентную маменьку, проводившую свое чадо на действительную службу. Что больше всего страшит ее из будущих сережиных или валерочкиных мытарств? Строгость казарменного распорядка? Контроль взыскательных офицеров? Да нет же. С т а р ш и н а! В фильме «Я солдат, мама» где-то за кадром наличествуют командиры взводов, командир роты, в двух сценках появляется даже командир полка. Но в восприятии авторов все это фигуры третьего плана. Новобранцу приходится сталкиваться только со старшиной.

Условность такого решения очевидна. Старшина заведомо превращается в символ. Чем дальше развивается действие, тем все чаще в этой фигуре дает себя знать метафорическое начало, пока старшина не начинает галлюцинировать.

Первый раз это случается с ним прямо на плацу. Вот он выкликнул перед строем шестерых лоботрясов, отправленных в наряд на кухню и легкомысленно отлынивавших от работы. По их вине, как сообщает старшина, полк, выезжающий на учения, остался без ужина (тут, надо полагать, педагогическое преувеличение). Мы ждем кары. Старшина открывает рот. Вдруг глаза его стеклянеют. Что он увидел там, вдали?

Это по плацу медленно движутся шесть матерей — по числу оболтусов. В одинаковых почему-то одеяниях, с идентичными выражениями скорби и муки на лицах, шесть матерей умоляют на разные голоса:

— Мы очень беспокоимся. Вы же собираетесь их наказывать. Но это же наши дети... Мы их растили. Мы дрожали за каждый их шаг. Мы отдали им всю свою жизнь. А вы? Вы совсем для них чужой.

Старшина борется с наваждением:

— Они для меня не чужие... Я не могу отменять своего решения... Они заслуживают наказания...

— Мы наказывали их по законам любви. Долг безжалостен. Не наказывайте их, не наказывайте!..

В смущении старшина выбирает наказание, которого нет в уставе. Он велит провинившимся глядеть в глаза полку, по счастью, как раз в эту самую минуту уходящему на учения. И вот тяжелые, окутанные пылью бронетранспортеры проносятся мимо роты, а шестеро нерадивых военнослужащих чуть не плачут, не в силах глаз поднять от стыда...

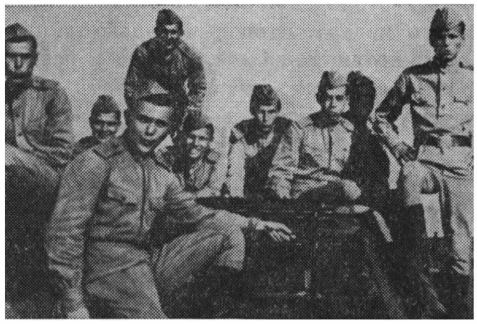
Несколько лет назад в фильме «Прыжок на заре» мы столкнулись примерно с той же проблематикой и ситуацией. Но там старшина был трактован в ином социальном плане. В интересном исполнении В. Кашпура нам открылось смятение этого немолодого уже человека, поставленного воспитывать безусых юнцов, многие из которых превосходят его по уровню развития. Герой Кашпура был нам дорог, ибо в ситуации, толкавшей к строгости, к использованию власти, он оставался человеком, ибо искал личность, к личности обращался.

Индивидуальность этой фигуры помогала нам постигнуть стоящие за ней социальные закономерности.

Представим себе, что кто-то из подчиненных сказал бы герою Кашпура:

— Знаете, в вашем лице есть что-то монументальное. Будь я скульптором, я бы изваял вас.

Он разумеется, понял бы насмешку. Но что он ответил бы — вот вопрос. Может быть, ничего. Смешался бы, полез за папиросами. Да мимо-



«Я солдат, мама»

ходом взглянул бы на шутника внимательным и всепонимающим взглядом. И, наверное, тому стало бы не по себе. Сведенные вместе волей надличных обстоятельств, они на мгновение обнаружили бы друг в друге человека.

В фильме «Я солдат, мама» человека как раз и нет. Есть условно-показательная фигура, вырванная силой авторского произвола из плена обычной ситуации. Потому, не моргнув глазом, с избалованностью опытного словесного дуэлянта, эта фигура изрекает:

— А если б я был скульптором, я бы вас высек.

Противопоставляется же этой фигуре тоже не реальный человек, а, так сказать, коллективный образ роты. Состоящий, правда, из каких-то индивидуальностей, но мы не успеваем их рассмотреть, настолько быстро рота избавляется от них, превращаясь, стараниями старшины, в монолит, в единое целое, в боеспособную строевую единицу. Серия периодически повторяющихся длиннейших панорам (на марше, на плацу, в казарме, у столовой и т. д.) показала нам этапы этой эволюции, а финальный кадр поставил точку над «и»: рота дружно печатает шаг, и сильные, спевшиеся голоса выводят:

На марше,
Марше
Мы стали
Старше...
Пускай неласкова
Судьба солдатская...

«Неласкова»? На это не было и намека. Это предполагалось, но существовало где-то там, в стороне. А здесь, в кадре, старшина нежно опекал молодых ребят, шлифуя, обкатывая их, приводя к общему знаменателю, иначе говоря—обучая науке жизни.

В. Зубков оказался очень подходящим для этой трудной роли. Его простая, лишенная «актерства» внешность стала этаким троянским конем, с помощью которого в фильм проникло некое небесное начало — эта изолированность от остальных «учителей жизни» новобранцев, эти регулярные беседы со скорбными тенями матерей, посещающими его в видениях... Еще один шаг— и вокруг головы старшины того гляди вспыхнет нимб христианского мученика...

Драматург делает этот шаг.

Дело в том, что рядовой Пеганов (С. Шакуров) отказывается видеть в уроках старшины стопроцентное благо. Формально он им подчиняется, разыгрывая старательность и некоторую неумелость, а на самом деле только ищет случая, чтобы их обойти. В отличие от всей роты он не себя приспосабливает к армейским установлениям, а их к себе, стараясь внутри них обрести максимальную свободу. Конечно, нельзя остановить бронетранспортер, везущий тебя на стрельбище, только потому, что тебе захотелось перекинуться парой слов с девушкой, бредущей вдоль дороги. Но можно уронить пилотку за борт и, испросив разрешения, сбегать за ней и договориться с этой самой девушкой о свидании. Нельзя отказаться от работы на кухне, но можно устроить короткое замыкание и вывести из строя все оборудование. А уж верх лихости — побриться на пари в кузове идущей на полном ходу машины, пользуясь «опасной» бритвой и малюсеньким осколком зеркальца.

Конечно, в этих проделках еще много вздорного, но лицо Пеганова, открытое и вместе плутоватое, неутомимость попыток уберечь свое индивидуальное начало делают эту фигуру при всей малости отведенного ей места самой привлекательной в фильме. Для меня напрашиваются тут ассоциации с Василием Теркиным, поистине идеальным солдатом, а ведь тоже умевшим исхитриться, «схимичить», проявить знаменитую солдатскую смекалку.

Иначе рассуждает старшина. Трудно пришлось бы Теркину, попади он под его начало. Сторонник дисциплины не ради чего-то стоящего за ней, а исключительно ради самой дисциплины, старшина видит в строптивости молодого солдата последний очаг неподавленной штатской вольности. Противоречия фильма здесь обнажаются воочию. По логике сюжета старшина должен привести к общему знаменателю и этого симпатичного паренька, однако при этом он рискует проиграть во мнении зрителя. А кроме того, где найти реальные средства борьбы против такого внутреннего бунта?

Сценарист находит выход, обратившись к средствам ирреальным. Оказывается, старшина завершает шлифовку строптивого рядового с угрозой для собственной жизни. Дуэль разыгрывается на стрельбище. Пеганов стреляет. «Но хотел бы я знать, кто заставит меня попадать», — ухмыляется он про себя. Снова и снова велит ему старшина целиться тщательно, задерживать дыхание. Снова и снова пули идут «в молоко».

И тогда старшина не находит лучшего средства, как стать самому под пули новобранца. Выпрямившись во весь рост в двух шагах от мишени, он командует: «Стреляй! Буду корректировать!» Разволновавшись до слез, наш герой исправно кладет пули прямо «в яблочко».

Есть в фильме эпизод учений, очень слабо связанный со всем остальным. Наши герои в учениях не участвуют, это как бы экранизация рассказа старшины. На несколько минут экраном завладевает стихия огня и металла, бездушная симфония механизмов. Выстрелы, взрывы и развороты стволов. Апофеоз военной техники.

Тут поневоле становишься серьезным. Это очная ставка с живой реальностью нашего времени. Это она, угроза очередной войны, оторвала молодых ребят от их штатских занятий. Вот об этом бы и вести речь. О реальных тяготах, налагаемых реальным временем. О потерях и приобретениях, на которые обрекает человека суровый воинский долг. Тогда бы не возникло нестерпимо фальшивого ощущения, что казарма нужна этим ребятам ради нее самой, что она — синоним благодеяния.

Но, может быть, реальную действительность со всеми ее сложностями увидим мы в фильме «Дни летные» * по сценарию того же Л. Ризина? Нет, его герои, молодые летчики истребительного полка, — это все те же инфантильные, лишенные полноценной духовной жизни герои, только на новом этапе: о вопросах уже не может быть и речи, «элементарные понятия» впитаны в плоть и кровь, ими небрежно козыряют, по ним строят жизнь.

Фильм открывает песня-гимн.

Небо, ты близко и так далеко,
Небо, ты низко и так высоко,
И открывать тайны твои нелегко...
Но все равно —
Волей турбин
Я твой сын...

Собственно, весь фильм, по замыслу создателей, призван стать гимном людям, штурмующим небо. Примерно треть экранного времени отдана кадрам, снятым с самолета. Взлеты и посадки, фигуры высшего пилотажа, борьба всесильных моторов с облаками, ветрами и туманами... Все это оператор В. Калашников снимает с чувством, близким к упоению, и на уровне лучших мировых стандартов. А когда камера опускается на землю, широкое полотно экрана заполняется композициями в духе фресок: романтические повороты обветренных лиц, решительные позы, полуобнаженные торсы на фоне серебристых фюзеляжей. Так сказать, сильные люди, призванные обуздать сильную технику.

Увы, техника оказывается сильнее людей. Уже Сева Лосев был жалок со своими банальными сентенциями на фоне грандиозной махины химкомбината. Вопросы, волновавшие военнослужащих из второго фильма, кажутся в особенности мелкими по контрасту с кадрами учений, демонстрировавших мощь сегодняшнего оружия. Теперь, в третьем фильме, парад сверхскоростных истребителей делает наглядной примитивность духовной организации человека, который занимает место в кабине этой умной и сложной машины. Сын неба «волей турбин», он, похоже, не подымается в осмыслении дела своей жизни дальше простодушной констатации: «над миром летаю на зло всем на свете врагам» (помните, так пел Сева Лосев). Больше того: стремясь к патетике, создатели фильма разбивают произведение на четыре «новеллы» и каждой дают в заголовок позывные героя, номер его боевой машины: «Я — пятьсот седьмой», «Я — четыреста девятнадцатый», «Я — четыреста одиннадцатый», «Я — пятьсот второй»... Патетика оборачивается двусмысленностью, получает зловещий оттенок.

Да, это повествование о людях, обратившихся в номер. Герои фильма отличаются один от другого только номерами своих машин да еще физическими приметами: 419-й — высок и плечист, 411-й — худощав, сутуловат... Личности тут нет даже в потенции.

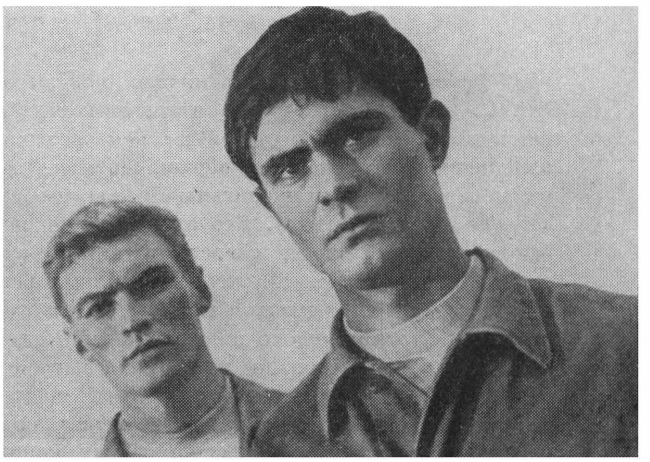
---

* Сценарий Л. Ризина. Постановка Л. Литуса, Л. Ризина. Оператор В. Калашников. Художник В. Шавель. Композитор Е. Зубцов. Звукооператор А. Черноченко. Редактор О. Прокопенко. Киностудия имени А. П. Довженко, 1966.

Но тогда что же происходит в картине? Если человек твердо знает свое место в жизни и прекрасно осознает, что на этом месте надо делать, если у него гармоническое слияние со всем тем, что его окружает, тогда где же конфликт? В силу чего развивается сюжет?

Здесь происходит замещение: среда, с которой сталкивается герой, оказывается еще не покоренной природой, ветром, туманом, высотой, скоростью полета... Как поется все в том же гимне: «за высоту, за красоту надо платить». Вот и платят. Сюжетной основой становятся различного рода аварии и неполадки. Столкновение двух самолетов в тумане — событийная основа одной «новеллы». В другой дело сложнее: у старательного, влюбленного в свое дело паренька все не ладится, друзья насмешничают над ним, а потом в полк прибывает новая машина, и он вызывается ее опробовать... Третья «новелла» насквозь психологична — к летчику приехала жена, а он в это время находится в воздухе и из-за тумана не может приземлиться, его друзья отвлекают молодую женщину от тревожных мыслей, пока летчик-муж, отказавшись от возможности катапультироваться, все-таки сажает машину...

События идут по нарастающей кривой, и одна из «новелл», приподымаясь над этими рядовыми случаями, явно претендует на философское обобщение. После столкновения самолетов один из летчиков гибнет. Другой, Коля, не находит себе места, отчасти считая себя виноватым в смерти однополчанина, отчасти сознавая, что он мог бы быть на его месте. Стоит ли ранней смертью платить «за высоту, за красоту» —вот вопрос, который не дает ему покоя. Но поглядите, как обдумывает этот вопрос человек, давно уже отвыкший задавать себе какие бы то ни было вопросы. Он отправляется на соседнюю с аэродромом бахчу, чтобы спросить у старика сторожа: «Как же жить, если э т о рядом? Как надо вести себя, чтобы не напрасно коптил ты небо?» Старик разрешает все сомнения цитатой из энциклопедии «элементарных понятий»: «Жизнь дана для жизни, сынок». Коля воспринимает это как откровение. «Значит, надо радоваться жизни? Значит, надо любить, покуда любится?» И бросается к телефону, чтобы немедленно ехать в цирк с какой-то неведомой нам Леной. Лены нет на месте, но чувство жизнелюбия, переполняющее Пашу, сегодня не может остаться безвыходным, и он обращается к девушке, которая подняла трубку: «Послушайте, по вашему голосу я чувствую, что вы не старше меня... У меня два билета в цирк... Можно, я вас буду называть на ты?..»



«Дни летные»

Создатели фильма предельно лаконичны, фиксируя динамику жизненного оптимизма героя: вот он звонит, вот они в цирке, вот целуются на пустом стадионе. На то, чтобы показать хоть какой-то человеческий интерес друг к другу, видимо, не хватает пленки. Да и был ли этот интерес? Вряд ли, скорее очередное приключение «из серии», где место телефонного знакомства занимают другие, столь же стремительные, как мы убеждаемся позже.

Тут и незнакомка, от которой Пашу оторвал сигнал тревоги. Тут и стрелочница на переезде. Помните, герою фильма «Я солдат, мама», чтобы поговорить с девушкой, пришлось прикинуться потерявшим пилотку. Паша — под одобрительный хохот однополчан — покидает автобус, остановившийся у переезда, чтобы запросто завязать со стрелочницей вполне гусарский разговор. Потом еще будет учительница, которой Паша навяжется в провожатые. Она единственная из представительниц прекрасного пола сможет какое-то время противостоять его кавалерийскому наскоку. «Не надо привычную для вас скорость переносить в область человеческих взаимоотношений», — наставительно отрежет педагог. Но по такому случаю зрители получат в избытке весь полагающийся набор: ночные томления, взор, сверлящий тьму, кудри, живописно рассыпавшиеся по подушке, мечтания в сорочке у окна...

Забавный, не правда ли, итог: начал с вопросов о сущности бытия — кончил обыкновенным «жестоким романсом».

Героику, которую создатели фильма имели в намерении восславить, густо обволокло в картине мелким, пошлым, мещанским. Патетику подменила напыщенность, романтический запев сбился на конфетную красивость, приподнятые интонации сорвались на фальшивой ноте. Подразумевавшаяся вначале стилистика саги оказалась разбавленной стилистикой анекдота.

Решает дело драматургия, однако и стиль режиссуры, где смешное и возвышенное существуют одновременно, но не сливаются органически, а оставляют ощущение манерности и неровности операторской работы, предопределили неудачу «Дней летных».

В заключение остается повторить, что наш анализ не ставит задачей раздать каждой сестре по серьге, констатировать, что не получилось в одном фильме, а что — в другом. Речь идет о первоисточнике неудач, об их, так сказать, «базе» — о несостоятельности художественного мышления, которое сводится к утверждению, что наиполезнейший обществу человек — это тот, кто не задает вопросов, и что духовная жизнь — псевдоним крамолы. Не ко времени эти соображения. Несовместимы они с идеалами общества, где «гармоническое развитие каждой личности будет условием гармонического развития всех».

Владимир ОГНЕВ

Лирическая публицистика

Документальное кино начало поиски популярности. Оно отказывается «решать тему», оно пробует войти в непосредственный контакт со зрителем, обращаясь к его эмоциям (на этом пути возможны срывы, но есть главное — перспектива). Его еще порой одергивают: «инсценировка», «берегите чистоту жанра!». А оно с разной степенью удачи просто ищет... зрителя. Правильно говорят, что плохо с прокатом. Но пока плохо и со зрителем. Когда с экрана заговорит жизнь и заговорит голосом большого искусства, забота — где смотреть документальные ленты: перед сеансами или в отдельных программах, в специальных кинозалах или в общей сети, — отпадет сама собой. Видимо, к цели надо идти с двух сторон. И то, что именно сегодня, когда уже есть немало интересных документальных картин, начинается атака на прокат, — не случайно. Но ясно и то, что главное слово здесь скажет качество. А когда оно перейдет в количество, обязательно рухнут препоны, стоящие на пути документального фильма к экрану.

Кинофильм «Время, которое всегда с нами»* не сделает тут революции (да это и не под силу одной картине!), но он по праву встанет ря-

* Автор сценария Б. Добродеев. Режиссер С. Аранович. Операторы А. Ксенофонтов, Ю. Лебедев. Звукооператор Евг. Бельский. Композиторы Р. Котляревский, С. Томбак. Редактор Т. Янсон. Ленинградская студия кинохроники, 1965.

дом с лучшими документальными лентами последних лет.

Рассказать языком кинодокумента о жизни Александры Михайловны Коллонтай, выдающегося советского дипломата, первой женщины — наркома в правительстве В. И. Ленина, — задача благородная. «Мы верили горячо и пламенно. Верили в нашу цель. И шли»,— говорит Коллонтай в фильме. Сколько уже раз наше искусство призывали показать положительный пример, цельный характер, веру и действие. Но некоторые критики забывают, что искать такие примеры и такие характеры надо там, где их можно найти. Тут не благие пожелания помогают. Документ способен и подтвердить нашу идею бесспорностью «человеческого материала» и... разоблачить ее, если герой «навязан» идее или идея «навязана» человеку, который не может быть ее носителем. Очень точно сказал А. Твардовский: «Конечно, прежде всего подвиг, а потом его отражение. Но отражение, в свою очередь, небезразлично к отражаемому... Да, литература подтверждает и утверждает действительность.. Но литература, как и другие искусства, способна подтверждать только то, что не является навязанным жизни извне, а что составляет ее существо и правду, органическое и закономерное следствие ее поступательного движения».

Такова природа успеха «Катюши» В. Лисаковича и С. С. Смирнова. Время подвига родило героя. Герой подтвердил время с естественностью дыхания...

В фильме о Коллонтай выбор героя и направление поиска формы взаимообусловлены. Герой естественно живет на экране. И эта иллюзия подлинности сильнее буквалистской точности мертвых документов.

А. М. Коллонтай оставила немалое рукописное и печатное наследство. Однако авторы фильма не пошли по пути кропотливого цитирования в сопровождении кадра. Они перевоссоздали документальный текст мемуаров и писем. Превратили документ в исходный пункт авторского текста. Нарушение жанра? На первый взгляд — да. Но лирический голос, от имени Коллонтай ведущий основную тему, не «вписывался» бы в атмосферу фильма так органично и правдоподобно, если бы литературные документы, написанные по разным поводам, в разном ключе и разной тональности, а следовательно, в разном стиле, музейно-механически сопровождали изображение.

Мы много и справедливо ругали иллюстративность в искусстве. Но разве не пережиток той же иллюстративности — манера кинодокументалистов в заботе о достоверности факта нарушать

«Время, которое всегда с нами»

достоверность целого. Оберегая, скажем, дословность цитаты, спокойно нарушают связь между данной, частной мыслью и общим образным замыслом кинематографического целого. Это не значит, что с фактом можно творить что вздумается — такое допущение было бы равносильно действительному стиранию граней между документальным и художественно-игровым кино. Речь идет о другом. О роли условности в документальном жанре. Условности, опирающейся на точнейшее воссоздание духа подлинного события, характера, явления.

Так, мы допускаем, что если бы А. М. Коллонтай вспоминала свою жизнь с некоей временной точки, где-то ближе к концу жизни, она могла бы комментировать прошедшие годы именно в такой последовательности, выделяя именно эти воспоминания, оценивая их именно в таком эмоциональном ключе. Как в лирическом стихотворении, в хорошей документальной ленте, если она взята в лирической тональности, должен быть этот эмоциональный фокус, в котором собираются все линии «информации».

...Меланхолический рояль, задумчивая виолончель, двойная экспозиция: глаза героини, панорама по березам... Что может быть банальнее и пошлее! Но почему я, волнуясь, смотрю эти кадры (смотрю раз, проверяю себя повторным просмотром)? Оказывается, воспоминание героини, ожившая фотография генеральской усадьбы Домонтовичей, смех, шум, голоса за кадром — это не простое подтверждение дворянского прошлого Коллонтай, звуково «инсценированный» эпизод этот верно поставлен в ряду других эпизодов. Он следует, вернее — врезается в картины, ему контрастные: нищие женщины, беспризорники, увечные воины и среди них — осунувшееся лицо Александры Михайловны с большими грустными глазами мадонны... Нарком Госпризрения. Она из т а к о й жизни шагнула в Революцию, руководимая одной верой в справедливость, она встала рядом с Лениным и его соратниками, чтобы посвятить себя новой России.

...Прошлое и настоящее — и контрастно и поучительно логично. Тут к месту и будто случайные штришки (отец Коллонтай слыл «вольнодумцем», муж был сыном ссыльного). А главное — когда же и вспомнить безмятежное детство, смешных теперь бонн, гувернанток, идиллические картинки былого, как ни сейчас, среди суровой и мужественной правды большой исторической жизни!..

Слово и изображение при скрупулезном «уважении» к документу взаимно умертвляют друг друга. При творческом отношении к нему обогащают зрителя неким «третьим» качеством. Кадры шведской хроники запечатлели момент визита посла СССР шведскому королю. А. М. Коллонтай сходит по приставленной лесенке из старомодной кареты, украшенной королевским гербом. Она оперлась на руки почтительно склонившихся перед ней чиновников. Стоп-кадр сработал вовремя: «Забавно... За свои «крамольные» речи и статьи я была выслана отсюда без права возвращения... Забыл король об этом или ему просто неудобно вспоминать?» Кадр оживает. Нам трудно не улыбнуться и на другом стопкадре, который фиксирует шубку, наброшенную на плечи посла. Пресса писала, что это шеншеля, а на большее, чем кошачьи шкурки, у нашего посла не хватило пороху. Забавная мелочь? Но за ней тоже встают время, человек. Просматривая хронику тех лет, авторы вспомнили место из письма Александры Михайловны, где она шутливо рассказывала об этом эпизоде. Буквалист побоялся бы наложить последующий текст на событие более раннее или в тексте добавил бы: «как потом вспоминала Коллонтай». Но авторы, избрав принцип соучастия героя в действии, совместили два времени в одно — настоящее.

В фильме хорошо использованы выразительные средства фотоматериалов. Авторы находят разные ритмические ключи для создания эмоционального эффекта, используют малейший намек мимики для неожиданных сопоставлений и догадок. И всегда — для психологически точного раскрытия своей мысли. Вспомним сильные кадры 1937 года. Коллонтай узнала об аресте героя гражданской войны Павла Дыбенко. Потрясение ее передано удачно найденным фото, где Коллонтай, ослепленная вспышкой магния, как бы отшатнулась от камеры, как от удара.

Интимно-лирическая тональность, с какой рассмотрена жизнь личности незаурядной, — новое слово в документальной публицистике.

Авторы показали нам Коллонтай-человека, заставили нас волноваться, заинтересовали образом одного из замечательных советских дипломатов, людей ленинской искры в душе. Тех, кто «верили горячо и пламенно».

Расторможенность, поиски новых выразительных средств в жанре документального кинопортрета требуют внимания и поддержки.

Татьяна ТЭСС

Состоявшийся разговор

Чувство нового — чувство тонкое, сложное; каждый художник ощущает его по-своему. Но как бы различно оно ни проявлялось, без чувства новизны невозможен творческий поиск, рост художника.

Есть у этого чувства одно удивительное свойство, о котором хочется сказать особо.

Чувство нового предостерегает нас от банальности и трафарета, удерживает от очевидных, уже не раз использованных решений, останавливает у черты ложного вдохновения. Это своего рода реле, которое безотказно и точно «срабатывает», ставя барьер перед дешевым искушением, соблазном легкого, давно проторенного пути, привычного, много раз «обкатанного» приема.

По роду своего оружия мастер документального кинематографа непрестанно сталкивается с новыми явлениями жизни. В этом смысле работа его сродни профессии журналиста: документалист, как и газетчик, непременно разведчик нового, открыватель, рассказчик, который сообщает людям о том, что он первым увидел на переднем крае жизни. И, казалось бы, новизна наблюденных явлений должна всегда находиться в непрестанном, неразрывном творческом взаимодействии с обостренным внутренним чувством новизны у художника.

Но — странное дело! — иногда мы наблюдаем в документальном кино обратную картину.

К новому слепку жизни документалист порой прикладывает старый, привычный штамп. Свежие краски сразу гаснут, яркость чувств тускнеет, острые углы становятся удобными и округлыми. И как бы ни старался автор фильма оживить кадры, нагнетая в них заранее продуманный, привычно отработанный пафос, это помогает весьма относительно. Зритель у нас чуткий: он безошибочно отличит неподдельность новаторства, искренность взволнованности от искусственных «придыханий» авторского текста.

Даже самое нарядное соединение эпизодов, бравурная красочность, ошеломляющее по темпу и ритму мелькание динамических кадров не могут дать зрителю ощущения свежести и новизны, если за этим скрывается бедность мысли. Они остаются не более чем хорошо сработанным украшением, приложенным все к тому же старому, обветшалому штампу.

Новое начинается там, где взгляд художника проникает в глубинные пласты жизни, осмысливая их свежо, чутко, обостренно, с высоких идейных позиций.

В кинематографии появляется все больше фильмов, которые можно назвать «фильмами размышлений». И чем сильнее и талантливей фильм, тем шире поле для размышлений, лежащее за пределами кадров, тем серьезней тот разговор, который после просмотра фильма зритель ведет с самим собой, с близкими людьми. А если такой разговор не состоялся — значит не состоялся и фильм как явление искусства.

Создание документального «фильма размышлений» — дело нелегкое. Всяческая подделка в таком фильме видится с особой явственностью. Ничто не может быть более унылым, чем глубокомыслие на мелком месте. Берясь за фильм такого рода, автор должен обладать той нравственной силой художника, которая даст ему возможность приподняться над темой, окинуть взором все сложные ее сплетения, все ее «моральные узлы», осветить их острым лучом мысли.

Если этого нет, результаты, как правило, бывают довольно грустные.

Автор теряет власть над материалом. Из исследователя и мыслителя он превращается в конферансье к снятому материалу. Он суетится, стараясь ничего не пропустить, все объяснить, все назвать, а зритель начинает скучать и томиться. Зритель ждет от кинематографиста доверия, хочет, чтобы ему не объясняли, а думали с ним вместе. Ему хочется прийти домой и самому разобраться в тех чувствах, в тех новых мыслях, которые вызвал в нем только что увиденный фильм.

Эпизоды, даже любопытные, останутся не более чем плоскими дубликатами жизни, если мастер кино не сделал их предметом подлинного размышления. Иллюстративность, как правило, показатель слабости художника. В фильме-размышлении она особенно опасна: она разъедает его, как ржавчина.

Было бы несправедливо упрекать работников документального кино в отсутствии творческого поиска, желания открыть новые темы или проложить новые пути к темам, давно открытым, но еще по-настоящему глубоко и ярко не показанным. И все же мне кажется, что процесс этот у документалистов шел медленнее, чем в кинематографии художественной. Тем отрадней наблю-

дать перелом, который так явственно наметился за последнее время; тем интересней знакомиться с новыми документальными фильмами, сделанными сильно, свежо, значительно, с подлинным чувством новизны.

Темой моей статьи является новая талантливая работа наших документалистов «Откровенный разговор»*. Тема фильма — откровенный разговор с несколькими девушками и юношами, своего рода нравственное исследование их внутреннего мира.

Как часто мы замечаем на улицах, на перекрестках, в кафе, во дворах больших домов группы молодежи, то, что принято называть «компанией». Девушки и юноши одного и того же возраста, иногда из одного и того же института, завода, фабрики, учреждения... «Мы из одной компании»,— говорят они о себе. «Мы встречаемся». «Мы проводим вместе время». «Мы знаем друг друга еще со школы».

Связывающие их нити бывают различны, но внешний признак общий: они дружат, проводят вместе свое свободное время, они «из одной компании».

Как мне кажется, во многих из нас не раз пробуждалось желание узнать: о чем думает эта молодежь? О чем говорят эти девушки и юноши, собираясь вместе; что тревожит их, что радует, к чему они стремятся, чего хотят от жизни? На наших глазах формируется поколение двадцатилетних. Как продолжают они дело своих отцов? В чем схожи они с поколением старших, а в чем отличны? Неутолимо желание проникнуть во внутренний мир молодого нашего современника, узнать его ближе и глубже. И, может быть, посоветовать ему в минуту его сомнения, может быть, помочь найти верный ответ на тревожащий его вопрос...

Но как это сделать?

Как это сделать человеку, чужому и незнакомому для юноши или девушки, с которыми он предполагает начать столь трудный и откровенный разговор? Как добиться откровенности, контактности, открытого и доверчивого общения, если к тому же ты затеваешь подобный разговор не из личной любознательности, а для того, чтобы сделать его предметом изображения в искусстве?

Фоторепортер может сделать снимок «врасплох», поймав выражение лица, столь характерное, что по нему можно прочесть ход раздумья или беспечной бездумности. Художник может собрать воедино свои наблюдения, свои постепенно и кропотливо накопленные зарисовки с натуры и подойти после этого к обобщенному портрету поколения. Писатель, журналист, композитор — каждый, кто задумывается над подобной темой,— пытаются найти свой собственный ключ, чтобы открыть им чужую душу, войти во внутренний мир другого человека, разгадать и осмыслить его.

Для каждого творческого работника это сложная задача. Но, пожалуй, в документальном кинематографе решить ее особенно сложно.

Откровенность — состояние очень хрупкое, легко ранимое, интимное. И как же трудно создать его, если являешься к герою со всеми атрибутами громоздкого, устрашающего кинематографического вооружения — с микрофоном, кинокамерой, с осветителем, оператором... Как трудно добиться откровенности, если собеседник понимает, что его тихо и доверительно произнесенное слово потом может громогласно прозвучать с экрана, стать достоянием тысяч и тысяч совершенно незнакомых ему людей...

И вот фильм начинается.

Девушка смотрит с экрана в зрительный зал блестящими, смешливыми глазами и рассказывает о том, какие она любит пирожные и конфеты, что ей больше нравится — лето или зима... С простодушной искренностью она отвечает на заданные ей вопросы, не удивляясь их незначительности, тому, что ее спрашивают о вещах, которых обычно спрашивают ребенка. Да в ней и впрямь еще много ребячливости. А в том, как непосредственно, как открыто и чисто она рассказывает о самой себе, о своих вкусах, привычках, стремлениях, столько веселой юной прелести, что это подкупает нас сразу.

Мы знакомимся с ней и узнаем, что ее зовут Галя. Вслед за Галей на те же вопросы отвечают ее друзья — Женя, Анка, Павел, Шурик... Все они — «из одной компании», живут в одном и том же городе — Минске, на одной и той же улице — Промышленной. Они знают друг друга с детства, с детства дружат.

Не знают они только человека, который пришел к ним, чтобы задать эти вопросы.

Может быть, этот человек вначале показался им чудаком, которого невесть почему интересует, какое время года каждому из них больше всего по душе. Может быть, вначале и сам разговор выглядит для них нехитрой шуткой, чем-то вроде детской викторины. Но чудак-человек, который явился к ним с микрофоном и киноаппаратом, явно кажется им хорошим, «свойским»

---

* Автор сценария и режиссер Н. Хубов. Оператор Г. Массальский. Звукооператор В. Устименко. Редактор М. Мартынюк. Минская студия научно-популярных и хроникально-документальных фильмов, 1966.

парнем, потому что иначе они не стали бы с ним так запросто толковать. Они не смущаются его, не замыкаются — они, пожалуй, скорее немножко снисходят к его чудачествам. Во всяком случае, в начале беседы.

Не знаем сперва этого человека с киноаппаратом и мы. Даже голоса его еще не слышим — фильм сразу вводит нас в начатую ранее беседу. И вдруг впервые звучит за кадром мужской голос, он обращается с вопросом к Павлу. Ох, этот Павел — миляга, душа нараспашку, как открыто, как откровенно и свободно он отвечает! Ни тени скрытности, ни капли фальши. А ведь вопрос на этот раз совсем не так прост...

— Что ты успел за эти годы?— спрашивает человек с киноаппаратом.— Ты доволен этим прожитым?

Да, вопрос нелегок. Но Павел отвечает на него так легко, как если бы его спросили, любит ли он танцевать. «Каждый человек, прожив хотя бы немножко, чем-то доволен...», — говорит он, не задумываясь. А какое самое яркое впечатление было в его жизни? Оказывается, яркого впечатления, в сущности, даже и не было. Нет, не было... Павел смотрит на нас с экрана добродушно, весело и отвечает честно, с подкупающей искренностью: «Нет, не было яркого впечатления».

А собеседнику все мало. И он задает теперь такой вопрос, какой, в сущности, малознакомому человеку задавать не положено. Он спрашивает Павла, есть ли у того девушка, какая она, что Павел может о ней сказать. Собеседник, как говорится, «лезет в душу». На такой вопрос, пожалуй, можно не ответить, можно и сказать попросту: «Заткнись, брат, вот что...»

Но Павел отвечает.

Отвечает так же искренне, с чистейшей честностью: да, есть у него девушка, вернее, была. И тут мы узнаем, что была у Павла и любовь, были и утрата, и обида, до сих пор не прошедшая горечь от сознания упущенного счастья...

Обо всем этом он говорит просто, откровенно, без малейшей позы, без малейшей лукавинки. Так же откровенно говорит о своей работе: он слесарь, работает на тракторном заводе. Доволен ли он своей профессией? Что ж, если человек где-то работает — значит ему нравится эта работа, что-то его устраивает в ней, а что-то, может быть, и не устраивает, говорит он. И опять проскальзывает та же нотка горечи: вот если бы сбылась любовь, может, и жизнь бы сложилась по-другому. Девушка, оказывается, стояла между ним и его жизненной целью, как стена. Сейчас Павел мечтает стать инженером. И обязательно станет. Чтобы доказать девушке, что у него есть сила воли. Вот так.

Все это он говорит, обернув к нам свое лицо, смотрит собеседнику прямо в глаза, на щеках у него славные такие ямочки... Хороший парень Павел. И другие — Слава, Володя Гусалов, Женя, Анка, Галя — тоже хорошие ребята. А Шурик, будущий конструктор, добродушный, застенчивый Шурик, философ, «очкарик» с рассеянной мягкой улыбкой,— тот уж совсем миляга. Всем им по двадцать лет. Как ты считаешь, Шурик, это много или мало? «Вообще-то довольно много», — отвечает Шурик. И Слава тоже считает, что это много. И Павел. И Галка, которая работает воспитательницей в яслях и очень любит детей и, кроме того, пирожные с кремом. И Володя, которого ребята провожают в армию...

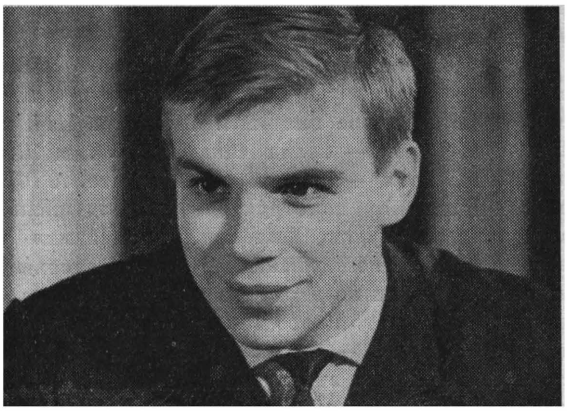
Да, двадцать лет—это не мало. Это пора, когда формируется духовная, гражданская зрелость. Это возраст, когда можно о многом серьезном спросить человека. Все пытливей, все острей вопросы, все глубже проникают они в заветные пласты души. И ребята откровенно отвечают на них.

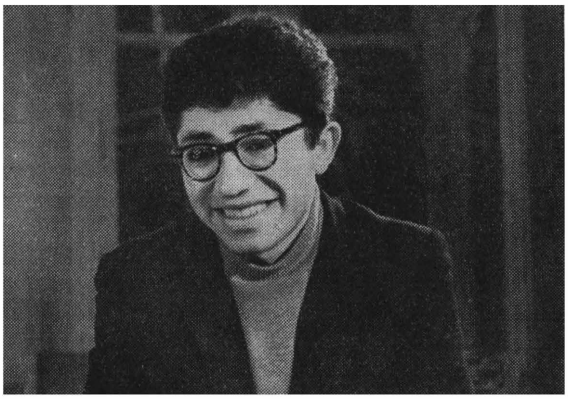
Как добился этого человек с кинокамерой? Как произошло это трудное чудо? Человек, задающий вопросы, сидит к нам спиной, мы так и не увидели его лица. Мы слышим только его голос, очень обыкновенный голос, без вкрадчивости, без металла, — голос как голос — такой, как у остальных ребят. Человек с кинокамерой — не следователь, не интервьюер. Он собеседник, товарищ. Он пришел, чтобы подумать вместе с ребятами о жизни. Атмосфера удивительного доверия пронизывает весь фильм.

И тут мы подходим к тому, что, на мой взгляд, является очень важным в работе автора «Откровенного разговора».

Н. Хубов поставил фильм по собственному сценарию. Он взял на себя и роль ведущего — он сам ведет и направляет беседу. К беседе этой Н. Хубов приступил, зная многое о своих будущих героях: на протяжении немалого срока он бережно следил за их жизнью. Он старался увидеть, куда уходят корни этой жизни, знакомился с матерями и отцами, слушал семейные истории, разговаривал с товарищами по работе, узнавал маленькие тайны ребят, знакомился с девушками, которых те любили — счастливо или несчастливо...

Так узнал он, что отец Славы в свои двадцать лет был танкистом. Так познакомился он с матерью Павла и узнал, что ее первый муж погиб в Испании и мать дала сыну его фамилию, а





«Откровенный разговор»

не фамилию человека, который был настоящим отцом Павла. Так узнал он, что мать Володи Гусалова заботит не Володя — старший сын, славный парень, которого так весело провожают в армию его друзья, а младший сын, Саша. Автор фильма побывал и дома у Володи, на шумных его проводах, узнал, что дед у Володи — старый кавалерист, увидел и Сашу, который тоже гулял на проводах брата. Вот он сидит, Саша, внешне сдержанный, спокойный, крепко сбитый паренек, у которого уже была одна судимость за хулиганство. А гость из киностудии все вглядывается в него, все старается разгадать, о чем тот думает, что у того на душе...

Два брата — две разные судьбы. Как служит в армии рядовой Гусалов Владимир? Отлично. Как учится? Отлично. Примерный ли он солдат? Так точно.

И вот младший брат. Сидит Саша Гусалов в камере у следователя — Саша Гусалов, спортсмен, штангист, у которого в жиме до мастера спорта не хватало только пяти килограммов, — сидит на допросе, арестованный вторично. И сейчас уже не за хулиганство. Ему предъявлено обвинение в совершении групповых разбойных нападений и ограблении граждан, в преступлении, которое он совершил, пользуясь своим физическим превосходством.

— Я не знаю, как это получилось,— хмуро говорит он, не глядя следователю в глаза.

— Да, ты не знаешь, потому что не знаешь ответственности за свои поступки, потому что не привык отвечать перед обществом, перед жизнью,— говорит голос за кадром. — Пьяный, сильный, с ножом — ты мог убить человека. Случайно... По преступному недомыслию... Тебе развязала руки твоя безответственность. Вот и сейчас безответственность мешает тебе понять, как это случилось.

Это все тот же, уже знакомый нам голос, но звучит он сейчас по-другому: страстно и горько. Сейчас говорит уже не просто славный собеседник и не сторонний наблюдатель чужой жизни. Говорит обвинитель. Право обвинять дали ему собственная совесть, нравственный критерий, по которому судит он поступки людей.

И чем дальше смотрим мы фильм, тем сильнее растет в нас понимание того, что человек, рассказывающий нам о судьбах, характерах и стремлениях нескольких девушек и юношей, вдумчиво осмысливает эти судьбы, ощущает и себя в какой-то степени ответственным за них. Связь между автором фильма и его героями значительна, серьезна, духовная атмосфера его нова. Чувство новизны, о котором я говорила вначале, более всего сказалось именно в духовной атмосфере фильма, в нравственном исследовании тех пластов человеческой жизни и судьбы, в которые столько лет документальный кинематограф или не проникал совсем или заглядывал весьма поверхностно.

Все наблюдения, что собирал автор, вглядываясь день за днем, месяц за месяцем в судьбы своих героев,— все «сработало» в картине, оказалось нужным, весомым. И сами ребята, такие не похожие друг на друга и такие интересные в своей непохожести, до удивительности удачно входят в композицию фильма.

Можно было бы сказать, что автору повезло. Можно было бы сказать так, если бы не то, что разговоры о везении или удаче в искусстве, особенно в искусстве художника-документалиста, неизменно приводят меня в ярость.

Я убеждена, что «повезти» документалисту может только в очень определенных и узких об-

стоятельствах его работы: если, допустим, ему хочется снять данный эпизод в дождь, и дождь идет именно в день, когда ему это нужно,— да не просто дождь, а еще и с грозой. Тут ему действительно повезло. Все же остальное, что укладывается в фильм и образует его успех или неуспех,— характеры, типажи, обстоятельства жизни, поступки, судьбы — все это прежде всего плод труда и мастерства документалиста, его умения увидеть, понять, отобрать главное.

У документалиста (так же, кстати, как и у писателя) должно быть восемь глаз, не меньше. Чем он талантливей, тем больше видит в том, мимо чего человек недаровитый пройдет, не заметив.

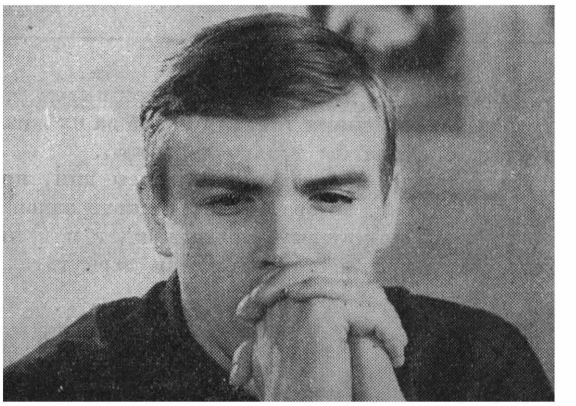
Можно сказать, к примеру, что Хубову «повезло» в том, что у матери обоих братьев Гусаловых — чистого, хорошего Володи и сбившегося с пути Саши — такая редкая и «выигрышная» для сюжета профессия: она работает лифтершей в родильном доме.

Но только умный взгляд художника мог с завидной пристальностью разглядеть то, что таится за рамками чужой каждодневной работы, «высветить» в ней скрытые чувства. Каждый день, каждый час большой больничный лифт везет тех, кто сейчас появится на свет, и тех, кто дал им жизнь,— везет вверх и вниз, вверх и вниз, весь день, всю рабочую смену. Женщины в родильном отделении слишком счастливы и слишком устали, они не замечают той, что нажимает кнопки лифта. А у нее много времени, чтобы думать и думать и мучиться от этих дум. Как выразительно, как невесело лицо пожилой женщины, везущей в лифте молодых матерей и крошечных новорожденных малышей, которых сейчас так трудно отличить друг от друга и которые будут такими различными и несхожими, когда им тоже стукнет двадцать лет. Весь этот эпизод полон раздумья, он раскрывается, как обращенный к нам вопрос: какими они будут — те, что сейчас вошли в мир?

Наверное, они будут лучше нас. И уж, во всяком случае, не такими, как младший сын этой женщины с мягким и печальным лицом — сын, ставший ее позором, ее горем, ее болью.

Впрочем, он один такой в фильме «Откровенный разговор». К тому же он даже и не из «компании», о которой идет речь.

А юноши и девушки из «компании» — те, кого увидели мы на экране, в общем-то хорошие ребята. Славные, симпатичные ребята, одни работают, другие учатся. У каждого есть свои стремления, мечты или планы. И чем дальше



«Откровенный разговор»

разворачивается фильм, тем они как будто симпатичней. И все же...

Откуда же пришло к нам это чувство внутреннего беспокойства, неудовлетворенности, душевной неустроенности, когда мы все ближе и ближе знакомимся с героями фильма, все внимательней вслушиваемся в их откровенный разговор? Осторожно, умело, тончайшими художественными средствами автор фильма рождает в нас это беспокойство и неудовлетворенность. Потому что он обеспокоен и неудовлетворен сам.

И вот опять звучит за кадром его голос — голос человека, которого по-настоящему волнует судьба молодых его современников. Волнует, потому что ему кажется: иные из них живут бездумно, остаются в свои двадцать лет просто хорошими мальчиками и девочками.

А этого мало. Мало хотя бы потому, что их отцы в свои двадцать лет, как правило, больше успели сделать и за большее быть в ответе.

«Откровенный разговор»

Мало хотя бы потому, что в сорок пятом году их называли именами тех, кто погиб за их жизнь и счастье. Хотя бы только поэтому...

Не вернуть, не восполнить ничем дня, прожитого кое-как. Много, до боли много захочется сделать по-другому, когда придет и к ним зрелость, но не смогут уже они вернуться в свои двадцать неповторимых лет...

Вот о чем рассказал нам человек, который был свидетелем многих событий их жизни. И не только свидетелем, но и другом, а в чем-то и судьей — судьей их поступков, их отношения к себе и к жизни, к которым он подошел с высокой духовной меркой.

С каким чувством герои фильма будут смотреть на экран, наблюдая там самих себя?

Мне кажется, фильм заставит их над многим призадуматься.

Так же как и других их сверстников.

Так же как и нас с вами.

И первая мысль, которая западет в душу после просмотра фильма, наверное, будет такая: каким же окажется в дальнейшем жизненный путь юношей и девушек, которых мы только что видели на экране? Как сложится дальше их судьба?

Откровенный разговор состоялся. И то, что молодые его участники столь охотно пошли на него, говорит, что они, быть может, ожидали такого разговора по душам, нуждались в нем.

Пожелаем же и мы, чтобы они нашли свой настоящий ответ на те главные вопросы, на которые каждому человеку рано или поздно приходится отвечать в жизни.

В. РЯБИНИН

Уж пальцы просятся к перу...

О Пушкине сказано очень много. Нет такого жанра в искусстве, который не отдал бы дань почтения великому русскому поэту. Обширна и наша кинопушкиниана. В ней множество экранизаций, фильмов биографических, научно-популярных... И все же неисчерпаема и всякий раз по-новому благодатна пушкинская тема. Как неисчерпаем светлый родник его поэзии. В этом еще раз убеждаешься, знакомясь с новой работой режиссера Я. Миримова «Болдинская осень»*.

...«Осень подходит. Это любимое мое время — здоровье мое обыкновенно крепнет — пора моих литературных трудов настает...» Но осень 1830 года была единственной, неповторимой не только в творческой биографии самого Пушкина, а, пожалуй, и во всей мировой поэзии. Никто и никогда ни до, ни после не снимал за столь малый срок такой обильной поэтической жатвы. По приезде в Москву поэт сообщал П. Плетневу: «Скажу тебе (за тайну), что я в Болдине писал, как давно уже не писал. Вот что я привез сюда: две последние главы Онегина, восьмую и девятую совсем готовые в печать. Повесть, писанную октавами (стихов 400)... Несколько драматических сцен или маленьких трагедий, именно: *Скупой рыцарь, Моцарт и Сальери, Пир во время чумы и Дон Жуан*. Сверх того написал еще около 30 маленьких стихотворений. Хорошо? Еще не все... Написал я прозою пять повестей...»

Авторам фильма пришлось нелегко. Прежде всего потому, что иконографический, «вещественный» материал об этом интереснейшем периоде творчества Пушкина весьма скуден. И в то же

* Автор сценария Л. Белокуров. Режиссер Я. Миримов. Оператор А. Ибрагимов. Композитор А. Муравлев. Редактор В. Руссо. «Моснаучфильм», 1966.

время перед ними была сокровищница пушкинской поэзии и прозы, дававшая неисчерпаемые возможности для размышлений. Были письма поэта. И к этой сокровищнице сценарист Л. Белокуров и режиссер Я. Миримов прикоснулись, как к живительному источнику. Авторы, не отказываясь от традиционной биографической канвы, умело увязали ее с анализом небывалого поэтического взлета гения. Но это не пересказанный чтецом анализ литературоведа, а рассказ, сделанный средствами научно-популярного кино. И он лишний раз напоминает, насколько безграничны эти средства, как разумно должны мы ими распоряжаться, всякий раз используя их по-новому.

Уже первые кадры «Болдинской осени» настраивают зрителя на лирический лад, создают атмосферу раздумчивую и приподнятую. Достигается это искусным сочетанием нескольких кинематографических приемов, в общем не новых, но зазвучавших свежо и ярко. Не торопясь, под стать размеренному бегу вороных, развертывает кинокамера картины среднерусской природы.

Унылая пора! очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса—
Люблю я пышное природы увяданье
В багрец и золото одетые леса...
... И с каждой осенью я расцветаю вновь...

Волшебство пушкинских строк, и рядом — волшебные, неповторимые краски «натуры». И впитывая неброскую, до боли родную красоту полей, перелесков, рощ, мы словно исподволь готовимся к тому, чтобы вместе с Пушкиным погрузиться в поэтическую атмосферу Болдина.

Тем же грустно-раздумчивым настроением, будящим воспоминания, воскрешающим любимые образы, помогает проникнуться музыка, основанная на мелодике романсов пушкинской поры (композитор А. Муравлев). И, наконец, той же цели служат в фильме звуковые эффекты — конский топот, всплески осенней грязи под колесами пролетки, скрип отворяемых ворот...

Заметим, что все это авторы подают, почти всегда соблюдая такт, чувство меры, стараясь не переступать границ дозволенного, — кстати, настолько расплывчатых, что определять их приходится разве что с помощью интуиции. Веришь — да, именно эти картины будили у Пушкина поэтическую мысль, так рождался прилив творческого вдохновения. А порой чувствуешь, что ты где-то совсем рядом с поэтом, что стал вдруг невольным свидетелем его раздумий. Для научно-популярного кинематографа это удача немалая...

Предыстория «болдинского взлета» занимает в фильме немного места. Однако нескольких ми-

«Болдинская осень»

нут оказалось достаточно, чтобы ввести зрителя в обстановку тех лет, напомнить ему самое существенное и важное из пушкинской биографии. И помогло здесь органическое сочетание отличного дикторского текста с изобразительными средствами кино. А ведь в фильме, основанном на документах, фактах, достичь этого совсем не легко, на каждом шагу подстерегает опасность скатиться на протокольную иллюстративность.

На экране — торжественно-холодный николаевский Петербург. Парадность и великолепие. Но легкая желто-красная дымка, застилающая столичный блеск, музыка, в которую непрошенно врываются вдруг тревожные, зябкие ноты, — все это превосходно передает атмосферу города, в котором многое, очень многое заставляло вспоминать о недавнем 1825 годе. Только одна деталь: профили казненных декабристов, рисунок самого Пушкина. Но здесь, в фильме, этой детали вполне достаточно, чтобы сказать о поэте очень существенное и важное.

Рассказ о событиях, предшествовавших поездке Пушкина в Болдино, как было отмечено, невелик. Вот уже и деревня — цель путешествия. Та деревня, куда с таким нежеланием ехал поэт и о которой два года спустя он напишет жене: «Сплю и вижу приехать в Болдино и там запереться». Вместе с Пушкиным въезжаем мы в ветхие, скрипучие ворота. Любуемся яркими красками первоначальной осени, прислушиваемся к беспокойному шепоту старинных вязов под окнами...

Поздно. Догорает камин. Ровными ударами отмечают часы бег времени. Пушкин продолжает писать... Мы не видим, разумеется, самого поэта — в фильме нет никаких игровых эпизодов. Но мы постоянно, ежеминутно чувствуем его присутствие, его живое дыхание, мы как бы погружены в стихию его мыслей, дум, настроений, в волшебные строки его поэзии.

Подчеркнем: эффект присутствия создается в фильме не только с помощью чисто внешних приемов, но и тактичным, неназойливым, вполне оправданным вводом в киноповествование «голоса Пушкина». Артист А. Кутепов отлично справился со своей задачей. То же можно сказать и о В. Давыдове, читающем текст от автора.

Мультипликация — один из приемов, широко используемых в картине. Конечно же, это прием не новый, но авторы преломляют его по-своему оригинально. И в результате «рисованные» строки становятся необходимым, очень важным компонентом фильма. Они нисколько не утомляют, хотя их много. Наоборот — смотрятся с неослабевающим интересом.

Вот перед нами страничка с зашифрованной в Болдине частью X главы «Онегина». Отдельные строки, выхваченные из разных концов рукописного листа, «слетаются» и, укрупнившись, образуют строфу, занимающую весь экран: «Властитель слабый и лукавый...»

Прием мультипликации словно бы делает зрителя участником расшифровки, так же как в других случаях он заставляет с повышенным вниманием следить за творческим процессом рождения шедевра. Такого, например, как стихотворение «Для берегов отчизны дальной».

Стихи о море, бесконечном и трепетном, разлучившем поэта с любезной сердцу итальянкой Амалией Ризнич. А на экране — неброская, изумительная по красоте русская природа, болдинский пруд. Падают листья и, гонимые ветром, плывут по холодной, чуть потемневшей ряби. И на фоне этого пейзажа будто сами собой рождаются полные грусти об ушедшем строки:

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой...

Среди находок, связанных с использованием мультипликации, — способ контраста, примененный в пересказанном только что эпизоде. Это когда звучат строки о солнечной Италии («В тени олив...»), а камера неторопливо движется вдоль осенних болдинских аллей... Об «урне гробовой», унесшей красу и страданья любимой — а капля дождя падает в холодные воды сельского пруда. И все — без малейшей сентиментальности.

Синхронность мультипликации и дикторского текста, позволяя одновременно видеть и слышать стих, помогает глубже прочувствовать его красоту. В других случаях на фоне мультипликации — стиха, который мы видим, звучит иной, тоже пушкинский текст. Так сделаны, например, кадры, передающие томление поэта по своей нареченной, которая не очень-то балует его вниманием. Письмо, полное упреков, страсти, настойчивого желания видеть свою «мадонну», — а на экране стихи, посвященные ей, родившиеся только что, под свежим впечатлением нахлынувших чувств.

Отрадное впечатление оставляет операторская работа. То бродим мы вместе с поэтом по багряным аллеям, залитым мягкими лучами неяркого солнца, то сидим у камина в жарко натопленной комнате и слушаем завывание ветра... Потом рассматриваем болдинские рукописи, рисунки, наброски. Но и здесь камера не статична. Наплыв, движение, различные ракурсы, умелое использование цвета — как все это оживляет на первый взгляд скучный (по крайней мере для экрана) процесс просмотра рукописей. Начина-

ешь даже жалеть, что камера слишком стремительно перескакивает с одного на другое.

Такт, чувство меры, как уже отмечалось, удачно сопутствуют авторам на протяжении почти всей ленты. Но кое-где режиссеру вкус явно изменил. Я имею в виду кадры, повествующие об отъезде Пушкина из Болдина и возвращении его в связи с холерным карантином. Совершенно чужеродными кажутся здесь сидящие у ночного костра мужики с рогатинами, лай собак... тем более что в дикторском тексте это никак не обыграно. Вероятно, преследовалась цель проиллюстрировать одно из писем Пушкина, где поэт рассказал о путевой встрече с мужиками, которым велено было по причине карантина никого не пропускать. Но ведь об этом — ни слова.

Добиваясь проходящего через весь фильм эффекта присутствия, авторы порой непоследовательны. К примеру, если уж мы беремся воссоздавать время, то книги, напечатанные при Пушкине, вряд ли должны выглядеть как музейные экспонаты.

Явно не работают на фильм и такие стершиеся от частого употребления кадры, как вид актового зала и спальных комнат в Царскосельском лицее. Сколько раз это было... Тут можно, разумеется, в оправдание авторам говорить о недостатке документальных материалов. Но ведь сумели же режиссер и оператор во многих других случаях найти неизбитые, оригинальные приемы.

Однако не будем слишком придирчивы. Таких просчетов в фильме раз-два и обчелся. И они не могут умалить достоинств новой ленты о Пушкине, насквозь пронизанной живым, немеркнущим светом его поэзии.

Т. ХЛОПЛЯНКИНА

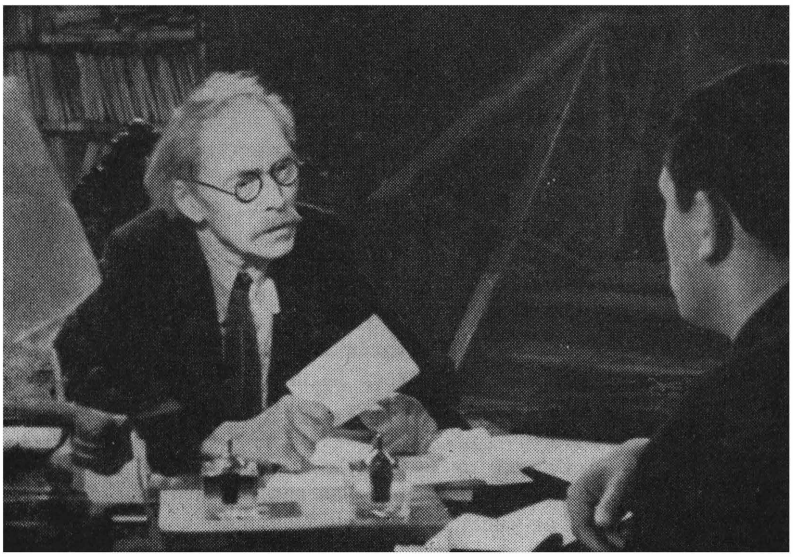
Остановка в пути

Если бы у фильма «Остановка в пути»* не было никаких иных достоинств, кроме прекрасных намерений, к нему все равно следовало бы отнестись с интересом.

Его авторы — киносценаристы И. Богуславский, Л. Оболенский и режиссер Свердловской киностудии Б. Урицкий — выбрали на карте страны один из тех городов, которые в прошлом именовались «заштатными», «захолустными», а ныне называются попросту — периферией. Город этот — Шадринск — большинству из нас либо вообще неизвестен, либо известен очень мало. Но по ходу действия выясняется, что маленький Шадринск самым непосредственным образом связан с яркими событиями русской истории, русского искусства. Рассказывая о нем, необходимо упомянуть и Лермонтова (профессор Московского университета Мерзляков, оказавший большое влияние на молодого поэта, был потомком монастырского служки Мерзлякова, который поднял в XVIII веке восстание в Шадринске), и Третьяковскую галерею (здесь выставлены картины уроженца Шадринска художника Бронникова), и, наконец, Ивана Иванова, который когда-то ушел из Шадринска «пешком за славой» и стал скульптором Шадром. Шадринцем был Иван Павлович Ладыжников, организовавший в Женеве, по совету В. И. Ленина, издательство «Демос», доходы от которого шли на нужды революции. В Шадринске жил и работал удивительнейший человек, священник-математик Первушин: под такой странной подписью Международный конгресс математиков в Чикаго получил единственный труд из России, и пришел он не из Москвы, не из Петербурга, а из далекого Шадринска. Первушин, кроме того, издавал журнал «Шадринский вестник», который он переписывал от руки и размножал в списках. «Я зову всех и каждого под знамя мысли», — говорилось в этом журнале.

Нам доставляет удовольствие пересказывать эти почерпнутые из фильма факты, потому что они бесконечно интересны. Наверное, только русская действительность знала такую провинцию с ее невероятной захолустностью, когда в конце XIX века журнал, словно в годы средневековья, переписывался от руки, и с ее отчетливым, никогда не угасавшим стремлением к свету, знанию, справедливости. «Вся эта провинция, в пренебрежительных кавычках, немощеная и без фонаря, светилась иным светом... Это из Калу-

* Сценарий И. Богуславского, Л. Оболенского. Режиссер Б. Урицкий. Оператор Г. Куликов. Редактор М. Голубев. Свердловская киностудия, 1966.



«Остановка в пути»

ги летит космическая ракета. А из Клина звучит Шестая симфония. Часовщик из Козлова дает свое имя Мичуринску. Нижний назван Горьким. А Симбирск хранит родное имя Ульянова» — эти заключительные строки фильма словно бы обобщают то, о чем он смог рассказать. Шадринск — это лишь одна страница русского прошлого. И испытываешь благодарность к кинематографистам, которые смогли эту страницу раскрыть. Да, если б у «Остановки в пути» не было никаких иных достоинств, кроме прекрасных намерений, к фильму все равно следовало бы отнестись с интересом. Но, к счастью, благородная цель познакомить нас с городом, о котором мы наверняка ничего не знаем, не является единственным достоинством фильма. Он любопытен не только тем, ч т о рассказывает, но и тем, к а к рассказывает, хотя, надо признаться, многое здесь представляется спорным и не до конца продуманным.

Чтобы поведать о Шадринске, создатели фильма выбрали прием, казалось бы, очень выигрышный, хотя не столь уж новый. Они сделали героем картины журналиста. Сюжет фильма строится на том, что журналист едет в Шадринск по заданию редакции и, собирая материал для статьи, узнает все то, о чем мы рассказали выше.

Подобный прием имеет свои преимущества и свои недостатки. Преимущества авторы смогли использовать в полной мере. Недостатков же им преодолеть не удалось.

Присутствие героя, у которого есть свои основания интересоваться городом, безусловно, придало композиции фильма стройность, законченность и облегчило создателям фильма задачу. Но этот прием во многом и связал их.

Внешне фильм построен вроде бы по законам киноинтервью. Этот жанр предполагает двух равноправных участников—спрашивающего и отвечающего. Есть эти двое и в фильме, однако они далеко не равноправны.

В роли корреспондента снимался В. Стариков. Фильм начинается с того, что в поезде сидит человек и задумчиво смотрит в окно. Из закадрового монолога мы узнаем, что этот человек — корреспондент некоей газеты, которого некий редактор послал в Шадринск, куда ему ехать не хочется и неинтересно. Эта завязка — скорее игровая, чем документальная, — сразу настраивает зрителя на определенный лад. Мы понимаем, что для самих авторов город Шадринск уже не таит никаких неожиданностей. Это вовсе не тот случай, когда камера является непосредственным участником поиска. О корреспонденте мы не можем сказать решительно ничего конкретного. Мы не знаем, какую газету он представляет, в каком жанре работает, да нам, собственно, и не нужно это знать, потому что он — условная фигура, абстракция, журналист «вообще», обязанный по ходу фильма изображать перед камерой различные состояния — сперва недоумение, а затем удивление и проснувшуюся заинтересованность.

Однако условность приема начисто разрушается присутствием второго героя фильма. Это краевед и основатель Шадринского музея Владимир Павлович Бирюков. В отличие от корреспондента это вовсе не «краевед вообще», а человек со своим характером, мыслями, темпераментом. Дотошность Бирюкова, его милая стариковская энергичность, увлеченность предметом разговора вызывают нашу самую искреннюю симпатию. Возникает ощущение, что в кадре одновременно действуют манекен и живой человек, причем первый диктует линию поведения, а второй подчиняется, но, подчиняясь, каждой минутой своего присутствия на экране разоблачает неловкий обман.

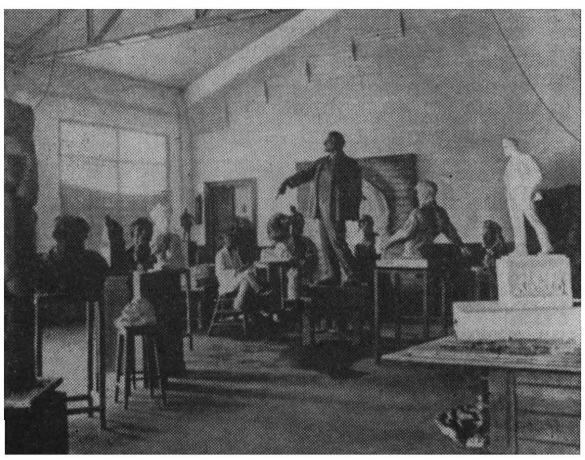
Например, Владимир Павлович вспоминает, как не то в 1912, не то в 1913 году он встретил в

Московском архитектурном институте высокого парня, в котором по говору распознал своего земляка. Это было его первое знакомство с Шадром. «Э, да что тут рассказывать, вот сам бы он рассказал», — восклицает Бирюков. И в этот момент камера совершает головокружительный наезд на фотографию скульптора, которая вдруг оживает: мы слышим голос Шадра и видим кадры кинохроники с его участием. Возможно, если б рассказ вел обычный диктор, подобный прием нас не слишком бы покоробил, но, вклинившись в живые, непосредственные и очень далекие воспоминания старого краеведа, эта наивная демонстрация кинематографических чудес вызывает неловкость. (Насколько тактичнее использована старая кинохроника, например, в «Катюше» — никакого «оживания» фотографий, никаких чудес кинотехники, а просто маленький зал, экран и перед ним — женщина, получившая возможность заглянуть в свое прошлое.)

Прием, который помог авторам «Остановки в пути» выстроить и отчетливо сформулировать свои впечатления от знакомства с городом, в какой-то момент начинает так же мешать им, как докладчику мешает заранее заготовленная бумажка с текстом. Вполне возможно, что он является хорошим оратором и ему есть что сказать людям, но магия гладких, заранее написанных фраз уже мешает оторваться от бумажки, поднять глаза, да и зачем, если все, что надо сказать, уже записано.

Представим себе на минутку, что «Остановка в пути» была бы сделана не сейчас, а лет пятнадцать назад, когда только голос диктора царил на экране и, за немногими исключениями, документальное кино так настойчиво стремилось повторить приемы игрового. Наверное, пятнадцать

«Остановка в пути»



«Остановка в пути»

лет назад экран не решился бы так много времени отдать личным воспоминаниям краеведа Бирюкова. Условная фигура журналиста была бы единственным действующим лицом картины, а закадровый текст — единственной формой общения со зрителем.

А если б фильм снимался не сейчас, а — скажем — лет через десять? Конечно, трудно предположить, каким будет документальное и научно-популярное кино. Но, думается, интервью на экране будут более походить на интервью, и Бирюкову в этом предполагаемом нами фильме пришлось бы разговаривать не с условным героем, но, скажем, с реальным участником съемок — режиссером, оператором или даже журналистом, только не «вообще» журналистом, а вполне конкретным, ведущим настоящий репортаж. И фильм в этом случае гораздо более точно повторил бы тот путь, что проделали авторы, которые, вероятно, намного интереснее собирали материал о Шадринске, чем изобразили это потом в своем «железном» сценарии. Впрочем, не будем вдаваться в область фантазий. Ясно одно — документальное и научно-популярное кино все смелее освобождается из-под власти кинематографического приема, который диктовал линию поведения героям, событиям, жизненному материалу. Непринужденность повествования, свобода от штампов, пристальный интерес к действительности — вот тот путь, по которому идет современное научное и документальное кино. Свердловские кинематографисты сделали остановку на этом пути, не решившись полностью освободиться от старых приемов. Но хочется подчеркнуть, что это не топтание на месте, а именно остановка в пути, потому что движение вперед, поиск новых форм, новых способов разговора со зрителем в их фильме несомненно чувствуются.

Г. КОЗИНЦЕВ

Глубокий экран

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН

Случилось так, что те, кто были товарищами, вдруг стали улицами. Я живу на улице братьев Васильевых, а для них еще не наступила пора появиться на этих страницах: они еще не родились в кино. Есть в Москве улица Пудовкина; на стене одного из домов — барельеф. Не знаю, кто этот мужчина, изображенный в профиль: Всеволода Пудовкина он мало напоминает. А Довженко стал не только киностудией, но и пароходом. Пароход плывет по любимому им Днепру.

Несколько лет назад в Париже открылась выставка рисунков. Много любви и уважения было вложено в саму экспозицию. Экспонаты-рисунки, часто наспех сделанные на простой бумаге (а то и на полях книги или какой-нибудь программы) положили в стеклянные витрины на парчу и шелк, кругом разбросали, как орнамент, детали первых киноаппаратов. Для выставки отвели зал особняка XVIII века с дверьми, расписанными Фрагонаром. Рисунки покоились на старинных тканях, расшитых золотом и серебром, как драгоценности.

Выставка путешествовала по мировым столицам.

Некоторые из этих рисунков были мне хорошо знакомы. Я хотел бы описать обстоятельства, при которых я их впервые увидел.

На потолке написаны концентрические круги черного и ярко-оранжевого цвета, они похожи на мишень в тире для стрельбы, только слишком большие. И почему мишень помещена на такое странное место?.. Это потолок в небольшой комнате Эйзенштейна на Чистых прудах, юноши 22—23 лет, еще мало кому известного, как говорят в искусстве, «подающего надежды». Хозяин жилища рассказывает странно высоким, еще не установившимся голосом о своих замыслах. Он подходит к углу комнаты и подымает крышку большого сундука. Такие ящики, обшитые потертой кожей и обитые железными полосами, были у многих семей начала века: летом в них хранились пересыпанные нафталином ротонды на лисьем меху и шубы на кунице. Сундук доверху набит бумагами. Здесь — эскизы акварелью и гуашью, рисунки (некоторые из них оказались потом в Париже на парче), тетради с выписками на разных языках, репродукции (что-то подчеркнуто, обведено цветными карандашами). Это проекты постановок, замыслы работ в разных областях — комедии, эстрады, трагедии, танца. Здесь же коллекция японских гравюр, подбор карикатур 1917 года на Гришку Распутина, старинное издание фарсов Табарена и «Похождения Фантомаса» — полностью, все тома (предмет моей страстной зависти).

Присев на корточки, Эйзенштейн рассказывает о своих планах. В постановке пьесы Шоу он хотел бы выстроить на сцене «движущийся тротуар», а по бокам — лифты; диалог должен происходить в идущих вверх и вниз кабинках, по ходу эскалатора. Этот герой Джека Лондона (вот эскиз) станет с помощью толщинок кубом, а его противник (другой эскиз) — шаром; все у него будет такой формы: живот-шар, нос-шар, пальцы-шарики.

Сотни листов извлекаются наружу. Это волшебный сундук. Он набит выдумкой, наполнен фантазией. Буйная сила необычных замыслов распирает стенки. Несмотря на железные скрепы, он может взорваться, столько страстей кипит, неистовствует в ста-

Продолжение. Начало см. «Искусство кино» № 4, 5, 10 за 1966 год.

ром ящике. Сундук полон: еще ничего не осуществлено. Жизнь только начинается.

Эйзенштейн умер пятидесяти лет. Исполнил он, как мне кажется, только маленькую часть задуманного. Но и этого было достаточно: образовалась глава не только кинематографической истории, но и истории культуры.

Был период, когда во многих статьях охотно и подробно описывалось, чего именно не хватает Эйзенштейну. Что ему следовало еще усвоить, до чего полагалось дорасти, от чего он обязан был отказаться. Время изменилось. Как-то разом во всех статьях (часто тех же авторов) он до всего дорос. И отказываться ему, по-видимому, тоже было не от чего. Все было в его хозяйстве не только отлично, но и образцово: всем следует быть именно такими, каким был он. О нем стали писать, как пишут в стенной газете о председателе фабкома, когда тот выходит на пенсию: хороший, добрый, отзывчивый, чуткий.

С. М. Эйзенштейн и Г. М. Козинцев

В библиотеке ВГИКа на стене висят фотографии всех преподавателей.

В центре портреты Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко. Их и вспоминают теперь обычно вместе, чохом. «Традиции Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко». Как бы крестятся при входе в кинематографию. Это, бесспорно, хороший обычай: отдавать честь, платить дань. Но хочется, чтобы дань платили не механическим жестом, а живой памятью. И чтобы честь отдавали не отвлеченным понятиям, а людям. Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко были разными людьми: каждый из них был особенным человеком, особенным художником.

Такие, как Эйзенштейн, рождаются раз в столетие. Одухотворение человеческой природы достигает вершин развития. Образуется инструмент удивительной силы отзывчивости, единственный и неповторимый: духовный мир человека, добавим: гения. Если человек—художник, духовный мир запечатлеет реальный мир его времени и победит время: эпоха, схваченная в какой-то ее существенной части, будет продолжать жить в искусстве. Такое отражение не напоминает зеркального — это общеизвестно. Качество изображения зависит от отражающей поверхности. Величайший мастер — время шлифует ее. Это работа неизмеримой сложности и тонкости. Обработка артельным способом, согласно эталонам, приводит лишь к порче амальгамы, а то и к трещине стекла. Электрокардиограмма фиксирует такую трещину.

Искусство Эйзенштейна было неотделимо от его склонностей, особенности его вкуса. Склонности и вкус можно было увидеть во всем, в характере творчества, убранстве комнаты, манере речи. Где бы он ни жил, зайдя в его кабинет, можно было узнать, чье это жилище. Все носило отпечаток хозяина. Начиная от прихожей, громоздились книги: на верху вешалки для пальто, на полках (в два ряда: места не хватало), на столах, стульях — повсюду: философия, живопись, психология, теория юмора, история фотографии, словари слэнга и арго, цирк, карикатура... перечисление только отделов заняло бы слишком много места. Эрудиция сочеталась со страстью к потешной выдумке. Он все время во что-то играл: на стене появлялся странный барельеф: распиленный пополам глобус, вделанный в пышную золоченую раму времен Возрождения; серебряный семисвечник превращался в вешалку для галстуков; боковую

стенку книжной полки заполняла галерея удивительных лиц с автографами — от изобретателя безопасной бритвы Жилетта до этуали конца прошлого века Иветт Гильбер; на верху шкафа стояли фигурки китайского театра, русские деревянные ангелы. На почетном месте — резиновая перчатка с дарственной надписью «бешеного» комика Харпо Маркса (в мюзик-холльном номере Харпо доил ее, как вымя). Комнаты чем-то напоминали фрагменты театральных декораций, а вещи — реквизит карнавала. Никакого сходства с коллекциями любителей старины не было. Все здесь было вразброд; стилистическим единством и не пахло. Сочетания определялись контрастами. Неуважение к эстетству было очевидным. Кресло, обитое парчой, стояло рядом со стулом из никелированных трубочек; подле бисерных вышивок валялись раскрашенные карточки боя быков и стоял фарфоровый Будда с золотым животом.

Книги были его страстью; библиотека находилась в непрекращающемся движении; книги не имели покоя: тома перепутаны, повсюду торчат закладки, книжные поля испещрены заметками, иногда маленькими рисунками, многие строчки подчеркнуты, часто цветными карандашами. Предметы вовлечены в такой же круговорот (убранство комнаты часто меняется). И вся эта махина трактатов, репродукций, курьезов — от исследования первобытного мышления до ребусов прошлого века — сбивается в какой-то ком глины: скульптор мнет ее, стараясь превратить все в податливый материал для работы. Без такого сплава не понять питательной среды искусства Эйзенштейна.

Образы художника — труд многих лет— состоят между собой в родстве. Старшие могут внешностью не походить на младших, но это одна семья, и это сам художник: его внутренний мир, движущийся, развивающийся, меняющий свои черты. Однако это внутренний мир одного и того же человека. Фильмы, жилище, рисунки, исследования — это один человек. Складывалась его биография: путь от детства к зрелости. Он легко получил мировую славу; получить работу, закончить ее, как хотелось, было труднее. Теперь его нет. Но уже сложилась судьба его искусства. А его искусство — это он сам, Сергей Михайлович Эйзенштейн. Он до сих пор таскает за собой по свету большой кожаный сундук с рисунками и гравюрами, страсть к мировой культуре и к чудным видам юмора.

Только теперь все это принадлежит уже не ему, а истории мировой культуры. И сундук, и любимые гравюры (на них сохранился отпечаток его вкуса), и озорные розыгрыши (по ним его можно ближе узнать).

Менее всего я гожусь в оценщики этого имущества. Оно, разумеется, неравноценно. Смерть — это строгий пристав, — писал Шекспир,— арест производится без проволочек. И обжаловать это нельзя. Дальнейшее менее просто. У времени своя таможня; там дела обстоят запутаннее: одно десятилетие, перетряхивая багаж художника, часто выбрасывает то, что охотно пропускает следующее. Истинную ценность сделанного Эйзенштейном мы еще не знаем.

После выставки его рисунков мировая пресса писала: перед нами большой рисовальщик, эти листы достойны сравнения с набросками Тулуз-Лотрека, Домье, Матисса. Он был ученым, утверждают серьезные исследователи, прочитав его сочинения. На конкурсах кинорежиссеров его имя неизменно выходит на первое место.

Значит ли это, что он был одинаково удачлив в различных областях, не без приятности для себя менял их: трудился то в одной, то в другой, что в его духовном мире царила гармония?.. Нет, так мне не кажется. Об олимпийском покое и классической уравновешенности не могло быть и речи. Обратное было характерным: неудовлетворенность, невозможность остаться в каких-либо пределах, необходимость перехода границ. Все, что он сочинял, рисовал, ставил, рвалось куда-то дальше, вперед, перерастало формы, в которые он пробовал заключить свои чувства и мысли. Так он и прожил жизнь: сшибая, руша, переходя. Как он торопился!.. На его рукописях почерк летел, мчался на всех парах, слова прерывались рисунками, линия бежала, опять вписывались слова, но уже английские, немецкие, французские... И внизу, завершая закрутившейся огромной заглавной буквой,— подпись, как кривая ритма его мышления.

Ему было всюду тесно. Замысел не умещался на бумаге: жест необходимо продолжить, костюм сшить, надеть на человека... Значит, он был сперва театральным художником?.. Нет, на изобретенных им площадках мог поставить спектакль только он сам;

другому режиссеру нечего было делать с его диалогом человека-куба и человека-шара... Стоило его пустить на сцену, как он влез в зрительный зал: построил в Пролеткульте ринг. В «Мексиканце» (первая его постановка) он разорвал театральную ткань подлинным матчем бокса. Стоило ему взяться за Островского, как ни от пьесы, ни от театра не осталось и следа...

В толстых книгах по истории советского театра и кино (издания 50-х годов) сценические постановки поминались Эйзенштейну как отметки о судимости в паспорте. Теперь о них стали писать с ласковой снисходительностью: по молодости лет. Кажется, ему уже обменяли паспорт на чистый... Годы идут. Толстые книги валяются запыленными в лавках уцененных книг, а все относящееся к Эйзенштейну расценивается на вес золота.

Человек в юности иной, нежели в тридцать лет. Он стал иным, но это тот же человек. Лев щенком еще не обладает своей силой, но он львенок, а не блеющая овечка. Эйзенштейн «чудил» от силы чувств, переполнявших его. С этими чувствами нельзя было в те годы стать первым учеником в школе Малого театра. Это уже относилось не к Эйзенштейну, а к времени. Время не позволяло этого. А что за чувства переполняли Эйзенштейна, можно было понять очень скоро: долго ждать не пришлось. Его пробовали втиснуть в пределы Пролеткульта, ЛЕФа — перегородки групп трещали, ломались. Что общего мог иметь он, влюбленный в мировую культуру, с ее отрицанием?.. В чем состояла утилитарность его цирковой пародии?.. Он оставлял каждую работу, даже не успев ее толком обдумать, и шел вперед. «Противогазы» (пьеса Сергея Третьякова) играли уже прямо в цехе газового завода. Спектакль не родился. Родился великий кинематографист. Однако кинематографист не умещался в кино. Экран зашатался от его замыслов. Первым же был проект семи серий «От подполья к диктатуре». Все формы революционного движения — от нелегальной ячейки до победившей партии (подпольные типографии, стачки, восстание); вся революция — «целиком и полностью». Удалось снять одну «Стачку». Но и это была не какая-либо отдельная забастовка, а эпос: разгон забастовщиков монтировался с бойней. Сперва замахнулся на весь 1905 год, по всей Российской империи: итог сокращений —«Броненосец «Потемкин».

Сергей Эйзенштейн

Ему всегда не хватало формата, смет, сроков. Не существовало средств — во всех смыслах, чтобы выполнить задуманное. Им владела страсть к необъятному: фарфоровые писанки, висевшие под иконами в царских комнатах Зимнего дворца, дали ему повод к сопоставлению всех религий («Октябрь»); колхозный бык уперся рогами в облака, как пантеистический символ («Старое и новое»); по дороге на Ферганский канал Эйзенштейн решил попутно заняться и Тамерланом.

Ассоциации — их мир был необъятен— прорывали произведения. Так, не переходя от одного к другому, а взрывая одно другим, двигалось, нет, не двигалось, а рвалось вперед его искусство: рисунок, эскиз, декорация, сцена, театр во весь заводской цех, экран... Но и экран казался Эйзенштейну недостаточным, куцым.

Что же побуждало его к этому неутомимому поиску, не давало ему покоя, гнало в путь?..

«1924—1929 — первый период,— написал потом он о кинематографической пятилетке,— под ведущим знаком монтажных и типажных устремлений». Да, пожалуй, это были главные средства выражения того времени. Но образовывались они оттого, что «ведущий

Сергей Эйзенштейн

знак» был совсем иным. Это был общий знак искусства тех лет: открытие нового материала; ощущение его мощи, невозможности выразить ее старыми формами. Сама огромность чисел приобретала особый, патетический смысл.

150 000 000 мáстера этой поэмы имя.
Пуля — ритм.
Рифма — огонь из здания в здание.
150 000 000 говорят губами моими.
Ротационкой шагов
в булыжном верже́ площадей
напечатано это издание.

Это интонация не только поэмы Маяковского, но и кадров Эйзенштейна. Эпос цифр — массовые сцены; «булыжное верже площадей» — места действия; «огонь из здания в здание» — монтаж.

Для понимания Эйзенштейном монтажа «огонь», пожалуй, слишком мирное слово. Вернее сказать «взрыв» и воспомнить другие строчки (говоря об искусстве тех лет, неизменно возвращаешься к Маяковскому):

Говоря по-нашему,
рифма —
бочка.
Бочка с динамитом.
Строчка —
фитиль.
Строка додымит,
взрывается строчка,—
и город
на воздух
строфой летит.

И, действительно, строфы кадров летели. Действие то стремительно набирало ход, то, в моменты наивысшего напряжения, как бы останавливалось, секунда превращалась в вечность: все замирало, и только двигались, нащупывая цель, орудийные башни военного корабля. Четыре десятка лет назад снимались кадры, а каждому человеку в зрительном зале все еще кажется: это в него целят пушки, на него с ружьями наперевес идет солдатский строй.

Трудно переоценить «Броненосец «Потемкин». Эйзенштейн показал, что содержанием фильма может стать не любовное соперничество, но борьба народа за справедливость. Масштаб истории возникал не в узком отражении, а непосредственно во всем своем грозном величии. Все, к чему он прикасался, оживало — море, брезент, корабельные машины, ступени одесской лестницы — все становилось огромным, значительным, запоминающимся на всю жизнь. Люди нашей эпохи запомнили совсем простые предметы: детскую коляску, разбитое пенсне, свечу в руках убитого матроса. Что для такого искусства время, границы, цензоры? Кажется, уже весь мир увидел, как на высокую мачту подымается раскрашенный от руки красный флаг.

Гоголь некогда писал: «Театр и театр — две разные вещи, равно как и восторг самой публики бывает двух родов: иное дело восторг от того, когда какая-нибудь балетная танцовщица подымает ногу повыше, и опять иное дело восторг от того, когда могущественный лицедей потрясающим словом подымет выше все высокие чувства в человеке».

Эйзенштейн произнес это потрясающее слово. Стало очевидным: «есть кинематография и кинематография». Одно дело, когда умелый ремесленник развлекает зрителей павильонными происшествиями и бутафорскими страстями, и иное дело, когда оживает на экране во всей своей реальности народная трагедия.

Удивление было первым чувством, вызываемым кинолентой: ожившее на полотне движение удивляло. Потом на полотне забегал гримасничающий человек: его обливали водой из пожарного шланга, в лицо бросали пирожное с кремом, зал надрывался от хохота — крутили первые комические. Потом злодей угнетал невинность — на глазах зрителей выступали сентиментальные слезы.

Эйзенштейн научил кинематографию искусству потрясать.

Он создал в кино эпос. Масштабы, утраченные театром века, назад вернулись на экран. Вновь — и уже в ином качестве—возникли пафос, трагический ужас, патетическое сострадание. Тысячные толпы людей— сами, непосредственно, а не через протагонистов —стали героями трагедии. В мире возник новый экран. Кино (недавно «киношка») не только заняло место как равное среди высоких видов творчества, но и на какие-то годы оказалось на кафедре учителя. Эпоха (на какой-то период) смогла выразить себя сильнее всего на экране.

Искусство 20-х годов вышло далеко за пределы своего времени, победило время. А Эйзенштейн перерос еще одни рамки. Полный сил, окрыленный небывалым триумфом, он рванулся вперед; позади остались не только ленты, снимавшиеся в разных странах, но и само представление о кинематографии. Уже был выброшен им на свалку дряхлый театр: Сергей Михайлович во многих статьях научно объяснял отсталость кустарного способа воздействия на зрителей. Теперь, засучив рукава, он взялся за кино. «Потемкин» доказал возможность потрясти зрительный зал без сценария, фабулы, артистов. Какое произведение могло равняться с такой силой воздействия?..

Эйзенштейну казалось: пришла пора планировать чудо искусства. Еще усилие — и будет найден философский камень. Любой материал превратится тогда в золото. И это чистое золото — композиции, потрясающие души людей,— не будет иметь ничего общего с тем, что называлось художественной кинематографией. Новое искусство образуется где-то на стыке науки и всех тех монументальных форм искусства — фресок, симфоний, трагических ритуалов древнего театра,— где жил строй патетики.

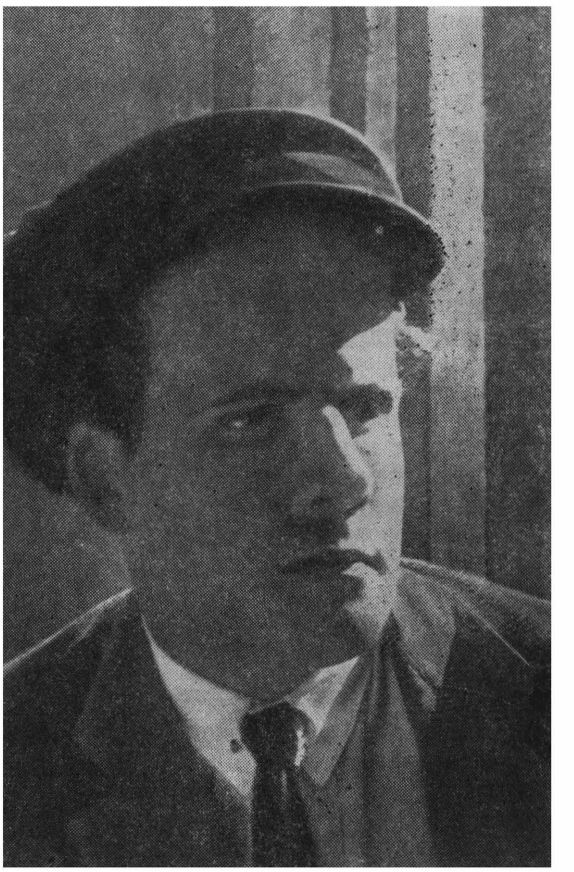
Чтобы понять искусство Эйзенштейна, нужно увидеть в его фильмах незаконченные исследования, а в исследованиях — несня тые фильмы. Может быть, из всего, что он сделал, «Потемкин» являлся единственной законченной работой, и то потому, что сроки жали: не хватало времени как следует быть додумать.

Теперь мало уважают эстетические декларации: кто сегодня в искусстве придает цену словам?.. Для нашего поколения положение было иным: мало что сделав, уже пробовали выстроить теорию, набирали учеников. Молодые режиссеры были в какой-то степени и исследователями. Кругозор не ограничивался постановками, а замыслы не умещались в фильме. Исследования больше походили на монтажные листы, дневник, стенограмму ощущений. Суть состояла не столько в анализе, сколько в предчувствии. Разобраться теперь в этих старых страницах нелегко. Даже язык принадлежит уже другому времени.

Первые же статьи Эйзенштейна обладали особым, только ему свойственным характером. Поражала странность сочетания: дичайшие художественные идеи и академически бесстрастный тон, научная фразеология.

«Основным материалом театра выдвигается зритель; оформление зрителя в желаемой

Сергей Эйзенштейн



направленности (настроенности) — задача всякого утилитарного театра (агит, реклам, санпросвет и т. д.),— писал он в «Монтаже аттракционов».— Орудие обработки — все составные части театрального аппарата («говорок» Остужева не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько и монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под местами для зрителей), во всей своей разнородности приведенные к одной единице — их наличие узаконивающей — к их аттракционности».

Это написано в 1923 году, и борьба с академизмом при помощи низких жанров и огорошивающих по контрасту сочетаний и культ трюка — все это уже имело за собой некоторое прошлое. Однако к научной терминологии никто из молодых не прибегал; спокойствия тона не было и в помине. И трико примадонны пока никто еще не воспринимал как «единицу». Казалось бы, Эйзенштейн пользовался теорией ЛЕФа: утилитарность, направленность, социальный заказ. Но и сам термин «аттракцион» с его звонкими и нарядными цирковыми ассоциациями и предмет (мюзик-холл по Островскому) имели мало общего с конструктивизмом. В журнале, где напечатана статья Эйзенштейна, есть фотография — практика ЛЕФа: два кресла составляются в кровать; нет, «единицы» Сергея Михайловича слагались в иную сумму.

Тяжеловесные слова неведомым путем переходили в бесшабашное зрелище. Думаю, что «оформление зрителя в желаемом направлении» лампочками, вспыхивавшими в корсаже артистки Януковой, или прогулкой Григория Александрова — Глумова в цилиндре и фраке по проволоке не получилось. Да и самого «направления» в спектакле нельзя было разыскать днем с огнем: ни агит, ни реклам, ни санпросвет.

Это было озорство молодого времени. И это была часть внутреннего мира Эйзенштейна. И академическая тяжесть формулировок — тоже была часть этого мира: уже вызревала, складывалась нешуточная, бесстрашная мысль.

Вчитаемся в эту трудную, бесконечно длинную фразу (вдоль нее можно ехать на велосипеде, как писал Марк Твен).

«Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обусловливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода».

Здесь нет пустых, лишних слов. И «опытно выверенные» и «математически рассчитанное» вовсе не литературные обороты. На это Эйзенштейн и размахнулся: выверить опытом воздействие и вывести формулу расчета. Воздействию полагалось быть на градусе потрясения, а выверке — математической. Этим он и занялся.

Теперь обратимся к трудам, написанным не «загибщиком» ранних 20-х годов, а доктором искусствоведческих наук, профессором. Я раскрываю уже не журнал 1923 года — на обложке фотомонтаж: горилла нацеливается стрелой в самолет — ЛЕФ, а с самолета в косматого приверженца художественности летит, как копье, самопишущее перо,— а толстые книги Собрания сочинений Эйзенштейна. На суперобложке третьего тома автор: огромный, уже лишенный волос лоб; в петлице пиджака орден. Лицо серьезно, сосредоточено, покой глубокой мысли.

Я перечитываю «Неравнодушную природу» (1945—1947) — исследование структуры экстаза и пафоса — итог многолетней работы, захватывающей многие области культуры. Несмотря на различие материала и способов исследования, цель остается прежней. Вновь, уже во всеоружии науки, раскрывается механизм эмоционального потрясения. Из опыта явлений экстаза выводится формула.

Но странно, в дни цирковых неистовств Эйзенштейн писал об аттракционах академическим тоном, а теперь — занимаясь наукой— тон нередко становится каким-то другим. Каким?..

Вчитываясь в эти сотни, а может быть, и тысячи примеров, поражаясь эрудиции, вдруг начинаешь ощущать, что предметы на страницах исследования появляются при каком-то особенно ярком свете: загораются праздничными цветами краски, все становится громким и нарядным, кажется, будто гремят барабаны, поют трубы, в звоне и блеске выступает великолепный парад. Каких только аттракционов здесь нет!.. Актеры Кабуки в своих великолепных нарядах шествуют по дороге цветов; основатель ордена

Эскиз костюма мулата. «Мексиканец» по Джеку Лондону. Театр Пролеткульта. Художник С. М. Эйзенштейн

святого Иисуса сам отец Игнатий Лойола учит «экзерциции» — гимнастике экстаза; Фредерик Леметр («в багряном с золотом царственном халате...»); Эль Греко; Уэбстер — автор кровавых мелодрам века королевы Елизаветы Тюдор; Джованни Баттиста Пиранези («Нагромождение перспективных удалений граничит с безумием наркотических видений»)...

И неожиданно — может же быть в науке, как и в поэзии, лирический герой — сам автор начинает казаться не только ученым, но и чародеем, фокусником, вытаскивающим из бездонного цилиндра атласные ленты, яркие веера, стаканчики с разноцветным вином, белых голубей, китайские зонтики... Я чуть было не написал: поэмы Уитмена и музыку Вагнера.

Не следует думать, будто легкомысленное сравнение бросает тень на научную ценность исследования. Что же в истории кинематографии называть наукой, если не труды Эйзенштейна?.. Сравнение (уверен: Сергею Михайловичу оно пришлось бы по вкусу) помогает лишь показать особое свойство этого дарования, черты, казалось бы, несовместимые: в режиссере «Мудреца» жил ученый, а в докторе искусствоведческих наук — монтажер аттракционов.

На память приходит одна из сцен любимца Сергея Михайловича — Эмиля Золя: владелец «Дамского счастья» обращает внимание на витрину магазина:

«Внезапно Мурэ вмешался.

— Зачем вы стараетесь щадить глаза?— сказал он.— Не бойтесь, ослепляйте их... Вот так! Красный! Зеленый! Желтый!

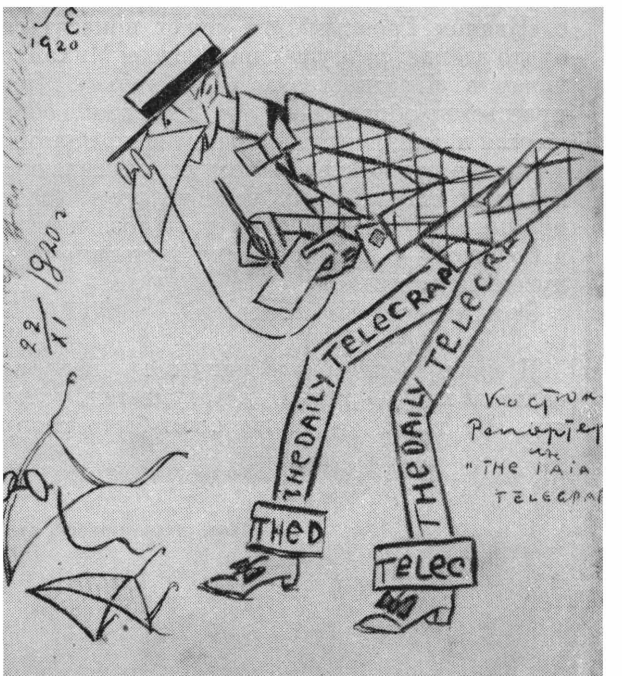
Он брал штуки шелка, низвергал их, мял. получая ослепительные гаммы».

Мурэ в «науке выставок был основателем школы резкого и грандиозного».

Однажды мне удалось увидеть Сергея Михайловича (обычно спокойного, иронического) в состоянии, близком к тому самому экстазу, о котором он столько писал. Шла примерка костюмов «Ивана Грозного». Выражение, пожалуй, неудачно: стыдно опошлить высокое горение художников обыденным словом «примерка». Я. Райзман (отец режиссера) — истинный художник своего дела — с подушечкой, утыканной булавками, прикрепленной к запястью, как браслет, ползал по полу на коленках перед Черкасовым, а Сергей Михайлович с горящими глазами накидывал на плечи артиста огромные куски парчи и бархата, драпировал (Райзман закреплял складки булавками), отбегал — смотрел издали; хватал со стола шкурки чернобурых лисиц, вышивки жемчугом, прилаживал меха и драгоценности к потокам тяжелых тканей.

Так же рылся он в сокровищах мировой культуры, выхватывал любимые вещи, сопо-

Эскиз костюма репортера. «Мексиканец». Художник С. М. Эйзенштейн



ставлял их, наслаждался контрастами. Часто это были вовсе не те явления, которые необходимы ему как ученому, но скорее те, что он страстно любил. Тогда исследование становилось объяснением в любви: образы поворачивались, как драгоценные камни перед источником света: грозовой пейзаж Толедо на холсте Эль Греко, манера выговора Фредерика Леметра, симфонии натюрмортов «Ругон-Маккаров», иероглифы Кабуки...

Любовь совершала чудеса: она объединяла столетиями не менявшийся ритуал японского театра с импровизационным, злободневно плебейским искусством Фредерика; натуралистический «экспериментальный роман» соседствовал с исступленным католицизмом испанского живописца... Любовь, как и всякая страсть, видела одни части предмета и не замечала других. Сергей Михайлович роздал двадцати своим ученикам по тому «Ругон-Маккаров» для исследования законов патетической композиции, однако ни характеры людей, ни картины жизни не попадали в поле исследования. Больше всего интересовали крайности стиля Золя.

Что же сближало, казалось бы, несближаемое?.. В поражающих глаза гримах и нарядах, в преувеличенности жестов и движений японских артистов, в романтическом неистовстве Фредерика («Тальма бульваров»), в гиперболических каталогах «отца натурализма» и даже в трагическом маньеризме Эль Греко существовали те самые черты (среди многих иных), что являлись основанием «науки выставок» господина Мурэ: резкость и грандиозность, патетика чрезмерности.

Эти черты связаны с одним довольно древним институтом.

Если задуматься над судьбой искусства Эйзенштейна, сравнить его первые работы с «Иваном Грозным», то может показаться, будто здание, разрушенное Сергеем Михайловичем в «Противогазах» и «Стачке», как при съемке обратным ходом, постепенно обращается в свой первоначальный вид: обломки медленно возносятся в воздух, втягиваются в формы крыши, стен, коробки дома, деленной надвое; в меньшей части — возвышение, в большей — стулья, между половинами — кусок материи.

Это занавес. Это театр.

И «разрушение» и «обращение в первоначальный вид» — термины, разумеется, условные. Не таким уж варварским было разрушение, и здание восстановилось отнюдь не в первоначальном виде.

Теперь необходимо вспомнить еще одного доктора.

Не только Эйзенштейн имел это звание. Другой режиссер без всякой аттестационной комиссии сам присвоил себе такой титул. Правда, речь шла не о докторе искусствоведения, а о маске комедии дель арте: ученом муже из Болоньи с его тарабарской латынью. Вытянутая, сутулая тень с горбатым носом и странными движениями длинных рук вырастает за теориями Эйзенштейна. Ну, конечно же, это он присутствует здесь (где только он теперь не присутствует, в чем только не живет) вечно молодой и прекрасный художник, сам доктор Дапертутто*— учитель Эйзенштейна (учитель всех нас)— Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Разве могут эти страницы обойтись без него?..

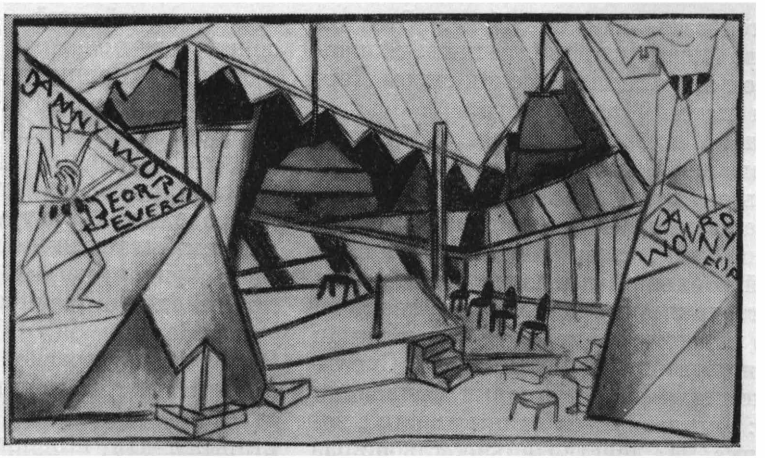
Как-то мне выпала честь председательствовать на его вечере. Память не сохранила доклада (кажется, о Чаплине), но хорошо запомнилось, как докладчик, возмутившись положением в театре и кино, высоко поднял руки и воскликнул: надо немедленно пойти по городам и деревням, бить в барабан и кричать: так ставить нельзя!..

Что можно понять в искусстве таких людей без жеста и музыки?..

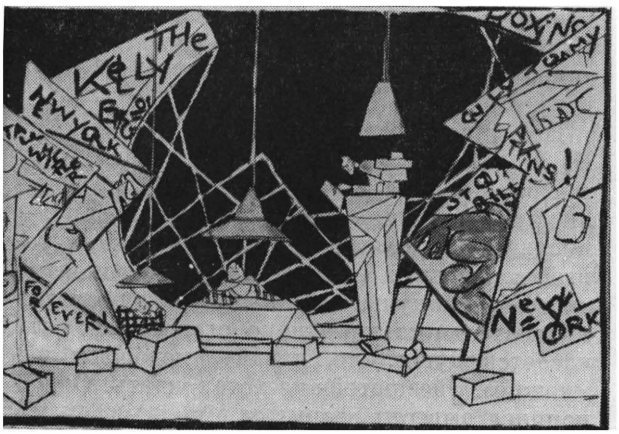
Эйзенштейн не был первым, кто призывал разрушить театр. Первым бил в барабан, объявляя смерть театра, Мейерхольд. Он был, пожалуй, самым великим разрушителем. Вероятно, именно поэтому ему и удалось столько построить.

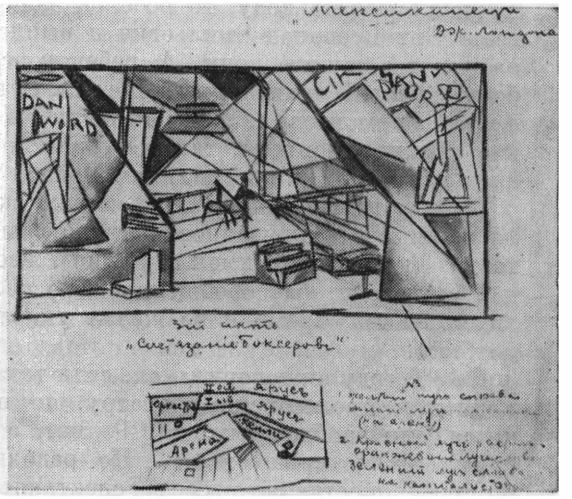
Чего только он не разрушал!.. Переживания, иллюзию жизни на сцене, драматургию... Перечитывая теперь его старые статьи, историю и критику его постановок, диву даешься: все перепутано, слова не соответствуют другим словам, дела дыбом встают одни на другие. Это не жизнь одного художника, а целые эпохи театра. И каким-то чудом это искусство одного человека. Только подумать: любимец Чехова, лучший исполнитель роли Треплева — ненавистник литературы в театре, вдохновитель Головина, уничтожал живопись на сцене; проповедник стилизации, всю жизнь мечтал о народном театре; тот, кто гнал театр вспять к старинным традициям — итальянской, японской, — оказался

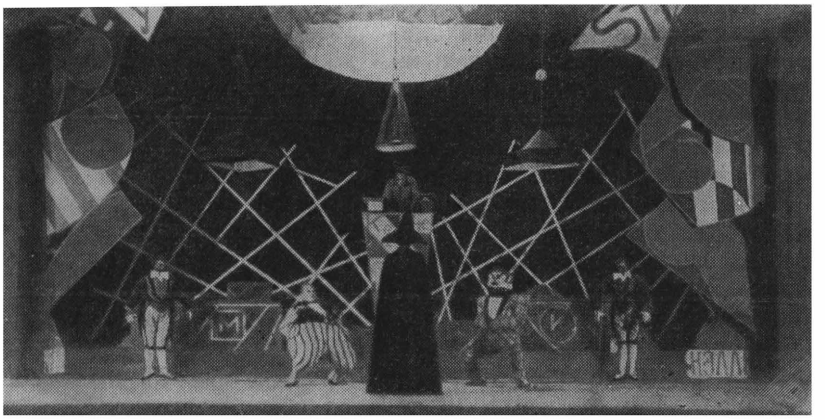
* Псевдоним В. Э. Мейерхольда, под которым он в 1914—1916 годах издавал журнал «Любовь к трем апельсинам».



Эскизы декораций. «МЕКСИКАНЕЦ».
Театр Пролеткульта.
Художник С. М. Эйзенштейн







Сцена из спектакля «Мексиканец». Театр Пролеткульта. 1920

вождем «театрального Октября». Это он считал слова лишь узорами на канве движений, и это он открыл для русской сцены Лермонтова, а потом Маяковского.

Чего только не писали о нем!.. И гнали метлой и выжигали каленым железом. А сегодня честь его труду воздают все театры мира. Зайдите в любой — «Берлинер ансамбль», театр Жана-Луи Барро, Королевский шекспировский, Большой драматический имени Горького, театр имени Маяковского, театр на Таганке: в каждом талантливом современном спектакле живет и какая-то его мысль. Сколько раз, вспоминая его постановки, приводили пословицу: выплеснул из ванны вместе с водой и ребенка. И, действительно, так не раз случалось на его веку. Пословица хорошая. Только необходимо добавление: если бесконечно не менять воду, то ребенок запаршивеет. Вот Всеволод Эмильевич и выплескивал застоявшуюся воду. А ребенок, слава богу, живет. И театр и пьесы Гоголя, Островского, Лермонтова... Хорошо, если бы все, кто ставит эти пьесы, так же страстно любили искусство их авторов, как Мейерхольд.

Были у него главные, проходящие сквозь жизнь мысли: площадное, народное начало театра (как его понимал Пушкин), необходимость масштаба, обобщения образов. Он видел жизнь, время и не желал унизиться до быта.

В 1926 году он говорил: «... если так подходить к пролетарскому театру, то получится, что вообще у нас СССР нет, а есть сумма жилтовариществ...» До революции он противопоставлял пьесе — спектакль, литературе — стихию движения, жест, маску. В Октябре барабан Мейерхольда забил на новый лад. Театр психологии и быта хоронили по второму разу. Спектакль становился митингом, рупором революции. Хаос творчества заменялся математикой расчета движений тела в пространстве—биомеханикой. Всеволод Эмильевич учил молодых режиссеров науке.

На парте ГВЫРМа (Государственные высшие режиссерские мастерские) сидел Эйзенштейн. Здесь и сложились первые положения его теории: мейерхольдовские постановки (вместе с пролеткультовскими), писал он в 1926 году, «домчали театр до его границ, за которыми театр переставал быть театром и должен был стать реальным социально полезным аппаратом». «Следующий этап: на смену интуитивно художественной композиции воздействий — научная организация социально полезных раздражителей».

Я видел «Великодушного рогоносца»: веселых и легких Бабанову и Ильинского, танцевальный вихрь планировок, эстетику оголенной сцены с по-своему красивыми конструкциями и прозодеждами актеров. Прозодежды, конструкции, биомеханика — во всем было «веяние времени» (термин Аполлона Григорьева). С каким упоением воспринимал это веяние молодой зрительный зал. Вовсю бил барабан Мейерхольда. Это было прекрасное чудо-искусство: разом праздновали и поминки и крестины. Действительно, умер (в какой-то своей части) старый театр, и одновременно восторженным криком заливался только что родившийся здоровый младенец (ему еще предстояло расти и расти).

Походило ли это на институт бытовой оборудованности?.. На научную организацию социально полезных раздражителей?.. Прошло много времени: доверять памяти нельзя. И все же я решился бы утверждать: ничего такого и в помине не было. Был театр. Было искусство.

На празднование юбилея академика И. П. Павлова пришла и телеграмма от театра Мейерхольда. Мы, как материалисты,— вспоминал Всеволод Эмильевич,— писали: «Поздравляем в Вас человека, который разделался наконец с такой проклятой штукой, как душа...» Иван Петрович ответил признательностью, однако оговорился: «что касается души, то давайте подождем немножко». Эйзенштейн не хотел ждать. Он торопился вывести формулу.

История искусства раскручивала свои спирали: то, как кинематографисты 20-х годов искали стихию кино, во многом напоминало поиски театральности Мейерхольдом; освобождали экран от литературы и учились у нее; провозглашали чистое кино и продолжали старинные традиции. Разумеется, менялось время: движение было по спирали, а не внутри круга, но и поиски «чистоты» и обращение к науке не были новыми, впервые открытыми.

Чтобы понять статьи Эйзенштейна, нужно вспомнить его определение сценария. Ученик Мейерхольда относился к сценарию так же, как его учитель к пьесе. Есть только один автор — режиссер. Спектакль пишется языком мизансцен и жестов (литературный вариант — отправная точка ассоциаций), а

фильм — пластикой и монтажом. Сценарий — по определению Эйзенштейна (конца 20-х годов) — стенограмма эмоционального восприятия событий; режиссер расшифровывает ее пластическими образами.

Статьи Сергея Михайловича и есть во многом такие сценарии. Случилось так, что его мысль или, вернее, чувство обогнали реальность кино. И он, лихорадочно торопясь, стенографировал неисчислимые рои ассоциаций: мысль кружила вокруг какого-то нового, еще не существующего искусства.

Сцену пуска сепаратора в колхозе («Старое и новое») он хотел выразить патетическим строем. Объясняя, почему ведущая роль отводилась не колхозникам (они вели бы себя слишком скромно), а «чистому кинематографу», выявляющему монтажом внутренний пафос события, режиссер делал такое отступление: «Вот если бы перед нами была бы сцена с Моисеем, ударом жезла высекающим потоки воды из одинокой скалы в пустыне, и тысячами умирающих от жажды людей, бросающихся к этим потокам,

или исступленный пляс богоотступников вокруг библейского же «золотого тельца».

Шахсей-Вахсей с сотнями исступленно иссекающих самих себя саблями фанатиков,

или хотя бы хлыстовское радение,

— тогда было бы чем и как разворачивать картину толп, объятых пафосом через экстаз поведения!»

Обратите внимание на это скромное «хотя бы». Слово «исступленное» в его статьях встречается, пожалуй, наиболее часто. Бессмысленно теперь оспаривать старые мысли о сценарии, объяснять великому художнику, что следовало бы ему обратить внимание на людей и т. п. В его мире еще ничего не устоялось. И мы не знаем кинематографии, к которой он пришел бы. Слишком часто, и не по своей вине, он не заканчивал фильмы, обрывал исследования.

Он очертил огромный круг определенных видов творчества. Современность — размах опытов искусства XX века (особенно живописи) — соединялась с вековыми традициями. Это же характерно и для Мейерхольда. И еще один художник знал такой масштаб подымания пластов мировых культур: так проходила через живопись Пикассо негритянская скульптура, Веласкес, Энгр, Мане...

Для выражения духа революционных переворотов Эйзенштейн изучал все наиболее мощное, исступленное в мировой культуре, он хотел разъять эти сгустки экстаза и пафоса на части, открыть их структуру и, выведя математическую формулу, образовать новое искусство. Какой-то стадион потрясений, где тысячные аудитории приводились бы в состояние гнева, ужаса, восторга аттракционами, основанными на страсти и науке.

Здесь, в средоточии света, цвета, звука, должны были возникать в динамических фресках миллионные толпы; крутые повороты историй народов; предметом трагедии становились бы категории философии; понятия вытесняли бы образы. Даже экран «Потемкина» был мал для такого кино. В этом искусстве были черты патетической театральности, цветопредставлений, витражей Шартрского собора, великолепие и ужас балета на крови — корриды, мощь хоралов, симфонии натюрмортов Золя...

Попадала ли в это искусство самая сложная и прихотливая «единица» — человек?.. Ответ на это непрост. В его фильмах играли большие актеры. Они вложили в исполнение и труд и талант, но его искусство примечательно не человеческими образами. Только один исполнитель, на мой взгляд, смог справиться с его заданиями: мраморный лев. Но человеческая страсть заставила зарычать мрамор. Он сам, автор своих фильмов, был в высокой степени человеком, художником революции. А огромность своего духовного мира он отдал людям. Человечности в «Потемкине» больше, чем в тысячах так называемых жизненных лент, где правдивые артисты тепло разыгрывают бытовые происшествия.

Хочется привести стихи Евг. Винокурова:

> О, состраданье! Нет грознее силы
> И силы беспощадней, чем народ,
> Познавший жалость! Он хватает вилы —
> Спасать несчастных! Он топор берет.

Грозное и беспощадное сострадание одухотворяло многие работы Эйзенштейна. Чем больше художник, тем особеннее его внутренний мир. Искусство Эйзенштейна было сродни речам трибунов революции: молниям их сравнений, мощи обобщения. Для пристального внимания к человеку возможности не было: уж больно круто вздымался накал страстей, счет трагических аттракционов шел на иные величины.

Но этот счет шел во имя человека.

Переписка с читателями и зрителями

Уважаемая редакция!

В июньском (шестом) номере вашего журнала в беседе «За круглым столом» был поднят очень интересный вопрос — научно-популярное кино и телевидение, их проблемы.

На одной такой проблеме мне хочется остановиться подробнее. Речь пойдет о детских научно-популярных фильмах и детских познавательных передачах.

По сути дела, научно-популярных телевизионных передач для детей нет. Несколько лет назад на телевидении организовали было цикл «Хочу все знать» (с ведущим Б. Чирковым). Цикл этот строился с учетом специфики телевидения, в нем была заложена интересная информация, а потому и смотрелся он с интересом. Но постепенно такие передачи появлялись на экранах все реже и реже, а потом и совсем исчезли. Делала попытки организовать научно-популярные передачи и Ленинградская телестудия (встречи земных ребят с космическими пришельцами). Но слишком уже нарочито обнаруживалась в них направляющая рука взрослых товарищей, давно забывших, что, как и в какой форме может интересовать наших ребят.

Участники беседы на страницах вашего журнала часто возвращались к опыту «Клуба кинопутешествий». И это вполне закономерно: ведь «Клуб» — одна из удачных научно-популярных передач на телевидении. Успеху ее способствуют и счастливо найденная форма и то, что эта форма каждый раз наполняется новым содержанием. И все же, мне кажется, главная причина успеха в том, что передачи этого цикла создают эффект присутствия. Меня как зрителя и слушателя берут в соучастники экспедиций, приключений, в свидетели событий, происходящих на экране.

Беда всех (как правило) научно-популярных фильмов, а также передач в том, что они сообщают уже готовую — обработанную, разжеванную — информацию.

Обратимся к опыту смежной области искусства — литературе. В частности, к опыту всеми любимых научно-популярных журналов. В чем же заключается столь притягательный интерес к этим журналам?

Вот некоторые рубрики этих журналов: «Время искать и удивляться», «Вокруг земного шара», «Антология таинственных случаев», «Короткие корреспонденции», «Клуб ГМ» и т. д.

Примечательно, что содержание этих рубрик, новое в каждом номере, отвечает по тематике броским и неординарным заголовкам. Но не в этом основная причина успеха. Дело в том, что наряду с полезной информацией о достижениях и победах науки и техники журналы постоянно забегают вперед в своих технических и научных прогнозах. Кстати, надо отметить, что информации об успехах обычно очень короткие. И наиболее развернуто подаются смелые гипотезы, научные предположения и предсказания, фантазии на тему «Будущее». И подаются так, что будоражат нашу творческую мысль, будят инициативу, заставляют соглашаться или не соглашаться — словом, не оставляют равнодушными. А разве плохо, когда такие «взрывчатые» материалы комментируются видными учеными, часто полемизирующими друг с другом? Эти комментарии только подливают масло в огонь творческого энтузиазма.

И вот этой-то заинтересованности в том, о чем рассказывают, увлекательности и внутреннего вдохновения не ощущается в пропаганде научно-популярных фильмов на телевидении. А ведь у кино и телевидения гораздо больше возможностей броско и ярко подать научную информацию. Вот пример: в одном из последних номеров журнала «Знание — сила» (№ 6) автор — глазной врач — пишет о своей профессии. Пишет с вдохновением художника, влюбленного в свое дело, с артистизмом создавая буквально поэму о человеческом глазе. И тут же сам жалеет, что невозможно показать всем то прекрасное, что заключает в себе наш глаз. Так рассказчик сумел увидеть необычное в обычном.

Научно-популярное же кино подчас умудряется даже необычное подавать так ординарно и пресно, что вся необычность проходит мимо зрителя.

Мне кажется, что опыт журналов, рассчитанных на юношество, — увлекательность в подаче материала, умение в сжатой заметке передать нужную информацию, будить творческую мысль читателя, делать его соавтором конструкций и предположений и, самое главное, будить творческую фантазию человека — нужно использовать и в научно-популярных передачах на телевидении. Очевидно, такие передачи должны вылиться в какую-то определенную форму с определенными рубриками.

Важно, чтобы информации, материалы передач шли в ногу со временем, а иногда и обгоняли его. Здесь должна иметь место быстрая, оперативная подготовка теле- или киноинформации, чтобы она успела появиться на наших экранах раньше, чем станет ординарным явлением науки или техники. Пусть информация заключает в себе лишь часть какого-то вопроса или явления — не беда, в следующий раз узнаем что-то дополнительно.

Но если при этом в информации не будет заложено того эмоционального заряда, который должен будоражить творческое мышление ребят, делая и их участниками творческого процесса, можно будет говорить об очередной неудаче научно-популярных передач.

Как лучше построить такую передачу, какие рубрики включить? Какую форму примет сама передача — только ли показ коротких фильмов-информаций, перебивка ли их устными комментариями ученых (ведь взять кино- и телеинтервью не так уж сложно) — очевидно, до конца проверится в ходе самих передач.

Но только самый серьезный и глубоко научный, заинтересованный подход к вопросам детского научно-популярного кино поможет разрешить их к общему удовольствию и интересу слушателей, зрителей и организаторов передач.

Москва

И. КУЗНЕЦОВА,
сотрудник детской библиотеки

О Романе Кармене

К 60-летию

Тридцать лет тому назад наше еще не нюхавшее пороху поколение смотрело на экранах первые выпуски фронтовой кинохроники, присланной из сражающейся Испании кинооператором Романом Карменом. Он снимал там, в Сантадере и Бильбао, Толедо и Мадриде, самое начало тех долгих и жестоких боев с фашизмом, в которых потом всем нам так или иначе пришлось принять участие, прежде чем они кончились падением Берлина.

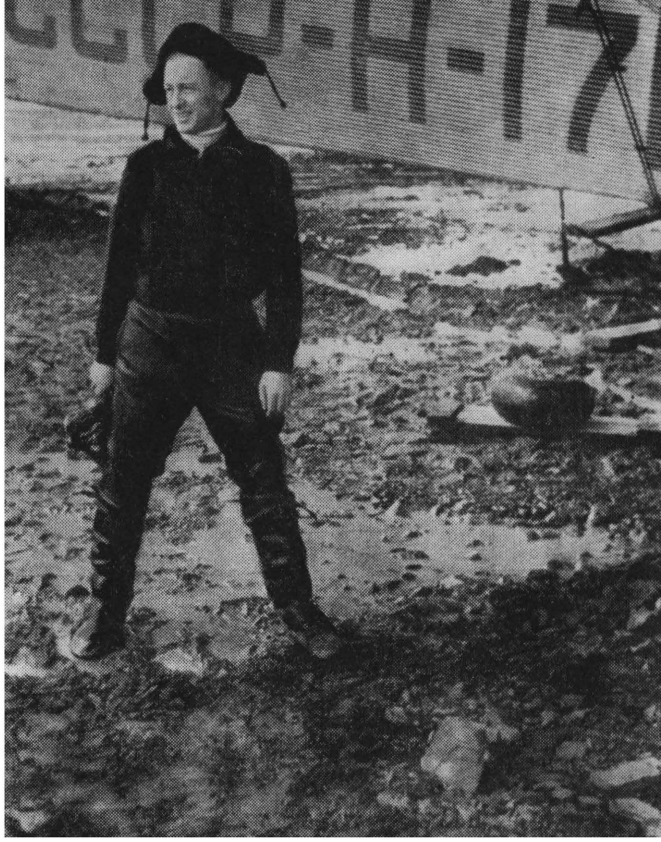
Тогда, тридцать лет назад, глядя на кадры, присланные Карменом из далекой Испании, мы, тогдашние молодые поэты, страстно завидовали этому незнакомому нам человеку, который с камерой в руках оказался на первой линии огня, на первой линии боев с фашизмом. Мы завидовали ему, потому что тоже хотели там быть, тоже хотели оказаться в сражающейся Испании и помогать всем, чем только можем, нашим далеким братьям — испанским республиканцам.

Наша зависть была благородной и безнадежной — в Испанию ехали добровольцами только те, кто был там нужнее всего. И мы не принадлежали к их числу.

Сейчас, тридцать лет спустя, всматриваясь в кадры старой, снятой Карменом испанской хроники, я понимаю то, чего не понимал по неопытности тогда, тридцать лет назад,— какой тяжкий и мужественный труд фронтового кинооператора стоит за этими кадрами осажденного Алькасара или сражающегося Мадрида! Сейчас я понимаю, какая мера опасности подстерегала человека, снимающего вот эту, казалось бы, не столь эффектную на экране перебежку солдат или вот эти наступающие под пулеметным огнем республиканские цепи.

Для того чтобы оценить мужество фронтового кинооператора, работавшего тогда без нынешней техники, без нынешних мощных телеобъективов, надо, глядя на эти старые кадры, всякий раз мысленно представлять себе ту точку, на которой находился человек с киноаппаратом. Сейчас, после войны, я хорошо представляю себе это и высоко ценю то незаурядное мужество, которое неизменно сопутствовало Кармену с самого начала его фронтовой работы, оставаясь при этом, если можно так выразиться, «за кадром».

Я не был знаком с Карменом в ту пору, когда он вернулся из Испании; я лишь несколько раз видел его издали, его рано начавшую седеть голову, его кожаную испанскую курточку на молнии с орденом Красной Звезды — одним из самых первых боевых орденов, полученных у нас людьми искусства в те еще продолжавшие считаться предвоенными 30-е годы.



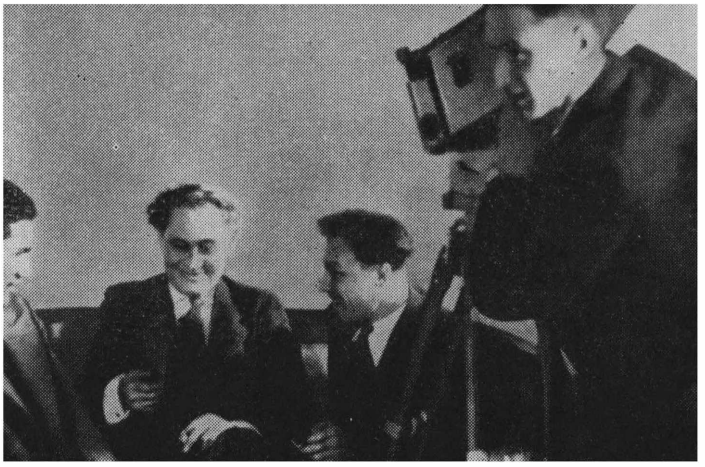
Р. Кармен в Арктике на мысе Желания, 1937

А потом Кармен вдруг исчез из Москвы. И вскоре прошел слух, что он со своим киноаппаратом где-то далеко, в глубине Китая, там, где Восьмая армия китайских коммунистов сражается с японскими самураями.

Слухи соответствовали действительности. Следующей, второй фронтовой работой после Испании для Кармена оказался Китай. Оттуда, из Китая, Кармен привез фильм, пахнувший порохом и говоривший о несгибаемом мужестве китайского народа.

И какие бы горькие, странные и даже не умещающиеся в нормальном человеческом сознании политические метаморфозы ни произошли сейчас с некоторыми из деятелей, возглавлявших в те годы вооруженную борьбу с японскими захватчиками, все равно этот фильм, сделанный тогда Карменом в гуще тех героических боев, остается и сейчас замечательным историческим документом, полным любви к китайскому народу.

К началу Великой Отечественной войны за плечами у Кармена оказались уже две большие войны, месяцы и годы, проведенные на фронте или в прифронтовой полосе, а в архивах кинохроники лежали тысячи и тысячи метров снятой им фронтовой кинохроники.



Р. Кармен во время съемки Г. Димитрова (в центре), 1934

Р. Кармен (справа) и Мих. Кольцов (в центре) в окопах Толедо. Испания, 1936

Р. Кармен, Э. Хемингуэй, Й. Ивенс. Испания, 1937

Р. Кармен (в центре). Испания, 1936

До войны я, в сущности, знал Кармена только по его картинам. Впрочем, это не так мало. Почерк кинооператора есть выражение человеческого характера. Военные хроники, снятые Карменом до Великой Отечественной войны, заставляли предполагать, что у человека, державшего в руках этот аппарат, мужественная душа, неугомонный характер и железная выдержка в работе.

И первые же личные встречи на войне подтвердили все эти предположения.

На каких только дорогах мне не доводилось встречать Кармена во время войны: и на Западном фронте, и на украинских фронтах, и под Вязьмой, и под Яссами, и на Висле, и на Одере, и на площади перед рейхстагом, и в Карлсхорсте, в зале, где подписывался акт о безоговорочной капитуляции фашистской армии.

Я видел его и веселым, и злым, и здоровым, и больным, охрипшим, простуженным, забинтованным, еле держащимся на ногах, но всегда и всюду снимавшим, снимавшим, еще раз снимавшим, невзирая на погоду и непогоду, обстрелы и бомбежки, дорожные пробки, заносы и прочие, как говорится, привходящие обстоятельства.

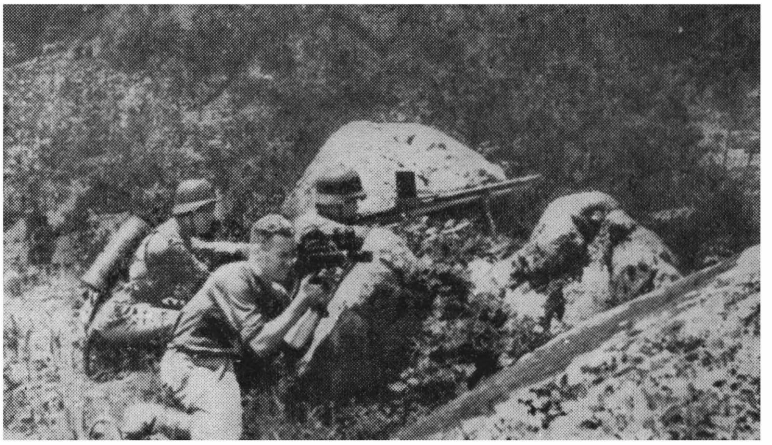
Кармен снимал и в снежных полях под Москвой, и в обледенелом голодном Ленинграде, и в развалинах Берлина. Четыре года он летал, ездил, ходил и ползал дорогами войны. И если правильно говорят, что талант — это труд, то это был поистине свирепый труд, густо замешанный на опасностях и лишениях.

Я не хочу перечислять всего того, что было сделано Карменом за годы войны. Для того чтобы выразить мое отношение к его работе военных лет, хочу сказать лишь одно — кинохронику времен Великой Отечественной войны так же нельзя представить себе без работ Кармена, как невозможно представить себе наши газеты военного времени без публицистики Эренбурга.

Май 1945 года был огромным психологическим рубежом в жизни каждого из нас.

Я помню Кармена в те дни на этом рубеже, на ступенях рейхстага, совершенно больного, с замотанным бинтами горлом, охрипшего, без голоса, осатанелого от количества работы, деятельного, напряженного и бесконечно счастливого нашей победой.

Но, вспоминая его таким в последние дни войны и думая о его работах, сделанных им за послевоенные годы, я мысленно невольно перекидываю мостик от тех военных работ к этим. И не только потому, что среди послевоенных работ ока-



Р. Кармен во время съемок в Китае, 1938

Р. Кармен (третий слева) с бойцами Китайской народной армии, 1939

Р. Кармен (справа) и И. Папанин на борту флагманского ледокола в Гренландском море, 1940

Северо-Западный фронт, июль 1941

Р. Кармен (справа) и А. Довженко на творческой конференции в Москве, 1942

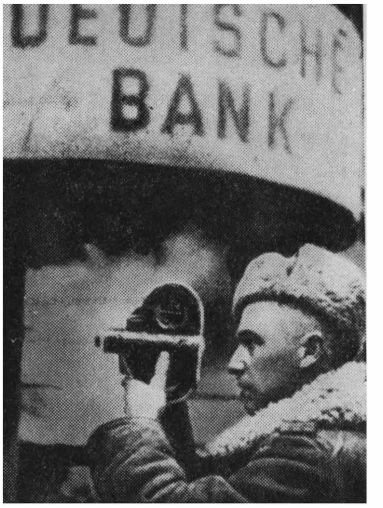
зались и новые военные работы, такие, как фильм о сражающемся Вьетнаме, но и потому, что дух мужества сопровождает Кармена и в тех его фильмах, которые, казалось бы, наполнены самым мирным содержанием. Его работы о нефтяниках Каспия — это работы, эпиграфом к которым можно было бы поставить слова поэта «И всюду бой...». Бой с трудностями, с природой, со стихией, стремление преодолеть, казалось бы, непреодолимое. Нефтяники Каспия для Кармена были тоже солдатами, сражающимися на передовой, и он снимал их там, на передовой, снимал так, как это умеют делать настоящие фронтовые кинооператоры.

Нашему другу исполняется шестьдесят лет. И мне хочется от имени всех фронтовых товарищей пожать в этот день его мужественную руку и пожелать ему счастья. А счастье для такого человека, как он, прежде всего в работе, в поисках, в риске, в испытаниях. Вот всего этого вместе взятого я и желаю ему в этот день.

Константин СИМОНОВ

Р. Кармен (слева) и И. Эренбург (справа). Западный фронт, 1943

Р. Кармен в Сталинграде с пленными фашистскими генералами, 1943



Съемки в Германии, 1944

Съемки в Берлине 2 мая 1945 года

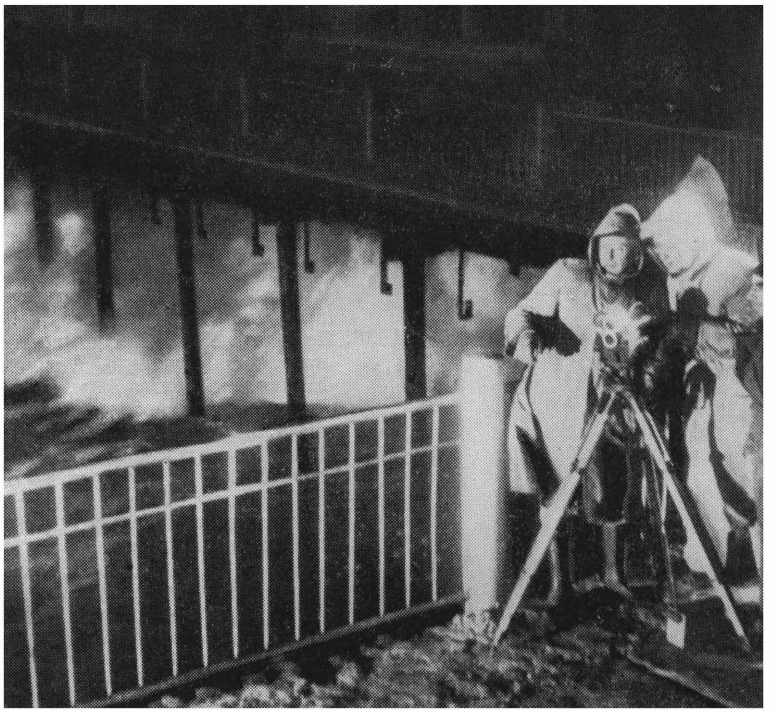
Р. Кармен (первый слева) во время Нюрнбергского процесса, 1946

Р. Кармен с Хо Ши Мином. Вьетнам, 1954

Во время съемок во Вьетнаме, 1954

Р. Кармен во время съемок Джавахарлала Неру. Индия, 1956

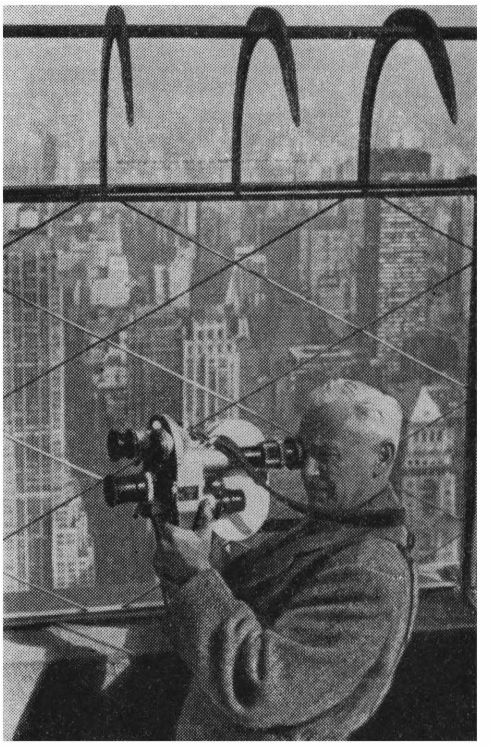
Во время съемок в Индонезии, 1956



Р. Кармен (крайний слева) на съемках фильма «Покорители моря». Нефтяные камни, 1959

Р. Кармен во время съемок на Кубе, 1960

Р. Кармен (в центре) у Фиделя Кастро во время съемок фильма «Пылающий остров». Куба, 1961



Р. Кармен в Нью-Йорке, 1962

ХРОНИКА ОДНОЙ ЖИЗНИ

Сентябрь 1923 года. Подпись в журнале «Огонек» «Фото Р. Кармена» под снимком Василя Коларова — одного из вождей революционной Болгарии. Фоторепортеру, студенту рабфака Роману Кармену семнадцать лет.

1933. Участие в качестве кинооператора в автопробеге Москва — Кара-Кумы — Москва. Записи, сделанные в пути, послужили основой для книги «Автомобиль пересекает пустыню», изданной в 1954 году в Детгизе.

1934. «Дома» — так назвал режиссер-оператор Р. Кармен репортаж о прибытии в Москву после Лейпцигского процесса болгарских коммунистов Димитрова, Попова, Танева.

1936. Испания. Гражданская война. Съемки первых фашистских бомбежек мирного населения Мадрида. Встречи на фронте с генералом Лукачом (Матэ Залка), Михаилом Кольцовым, Ильей Эренбургом, Эрнестом Хемингуэем, Йорисом Ивенсом. Корреспонденции из Мадрида в «Известиях».

1937—1938. Арктика. Год на зимовке.

1938—1939. В сражающемся за свободу с японскими интервентами Китае. Пройдено 25 000 километров по одиннадцати провинциям. Книга «Год в Китае».

1941—1945. Отечественная война. Оператор, режиссер, журналист. Первые бои с фашистами. Первый в истории второй мировой войны разгром нацистских войск под Москвой. На грузовике по «дороге жизни» через Ладожское озеро в блокированный Ленинград.

Сталинград. Дни капитуляции 6-й немецкой армии. Сдача в плен советским войскам фельдмаршала Паулюса. Битва за Орел.

В освобожденной от фашистов Польше. Майданек — один из первых отбитых у врага концлагерей.

Май 1945 года. В Берлине.

1945—1946. В Нюрнберге. Суд народов над немецко-фашистскими военными преступниками.

50-е годы. По родной стране и земному шару оператором, режиссером, журналистом, писателем.

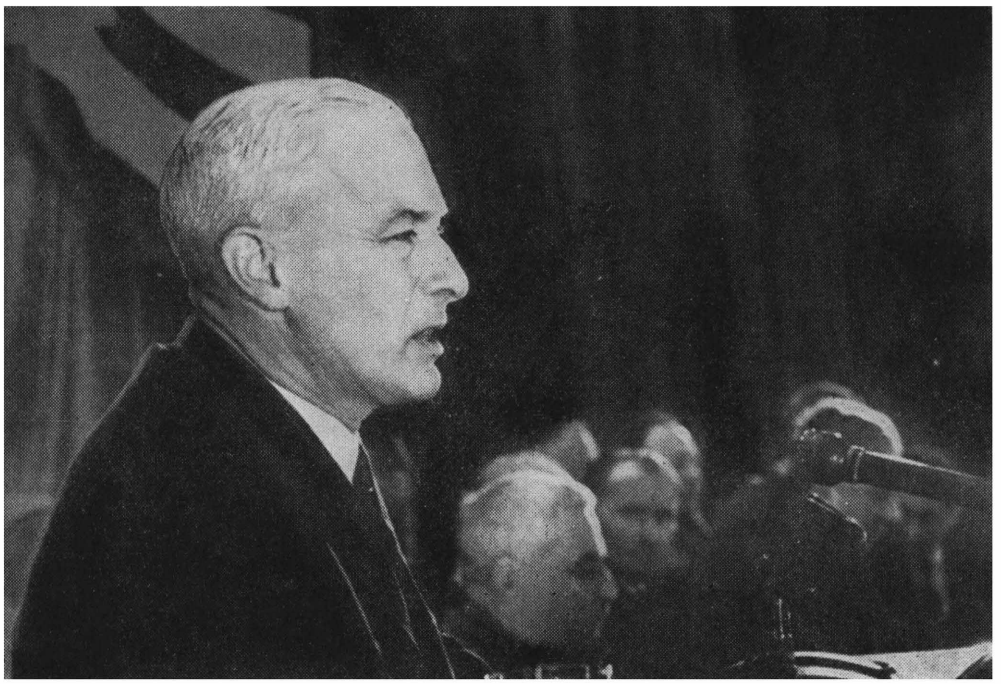
1954. В сражающемся за свободу Вьетнаме.

1957. Создание первой советской кинопанорамы «Широка страна моя...».

1960. В революционной Кубе. Книга «Буэнавентура — гражданин Кубы» издана в Детгизе в 1966 году. Присуждение Ленинской премии за создание фильмов «Нефтяники Каспия» и «Покорители моря».

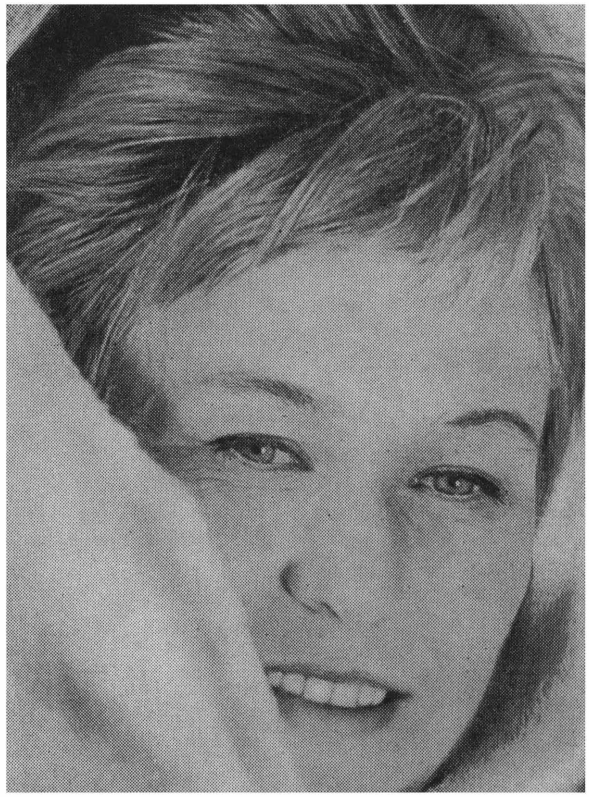
60-е годы. Снова по родной стране и по земному шару как оператор, режиссер, журналист, писатель, создавший книгу «По странам трех континентов», изданную в «Молодой гвардии» в 1962 году. Эпопея «Великая Отечественная...».

Р. Кармен на Всесоюзной конференции сторонников мира



СРЕДИ АКТЕРОВ

От эпизодов — к роли



Майя БУЛГАКОВА

Майя Булгакова только что перенесла тяжелую операцию. А перед этим была тяжелая картина. Трудно сказать, какое испытание подействовало сильнее! И без того не мощного сложения, она стала похожа на худенького, бледного подростка.

Мне стало неудобно утомлять расспросами больного человека, которому надо попросту отлежаться.

— Отлежаться?— удивилась Булгакова.

Мы были незнакомы с Майей раньше, и потому я не знала, что она не то что лежать — она и посидеть минуту не может спокойно.

...Вечер был поздний. Булгакова уже успела побывать на встрече со зрителями и провела рабочий день на тонстудии — озвучивала отснятый эпизод в фильме «Завтраки 43-го года».

— Очень интересный эпизод. Маленький, в две фразы. Но мне он дорог тем, что я сама его выдумала. В эпизоде иначе нельзя. Это для главной роли сценарист и режиссер дают материал, а в эпизоде больше всех автор — актер... Представляете, она — жена военного. Кончила школу, выскочила замуж. Мало что знает, ничего не умеет. А тут война, эвакуация. Она одна и с детьми. Их кормить надо!..

Я так придумала ее портрет — тоненькие бровки высоко, не на своем месте нарисованные, рот острыми уголками накрашенный, жалкая шляпка с цветочками (еще от довоенного достатка), а поверх шляпки — кашне, знаете, таким уголком зашитое, для тепла... Она в пекарне работает.

Весь эпизод в том, что она вбегает в комнату, хохочет, говорит: «Раздевай меня, Анечка...» Анечка снимает с нее пальтецо, кофточку, а у нее под кофточкой — прямо на тело — тесто намотано... И хохочет она, что ловко провела вахтеров. Смеется потихонечку, чтоб дети не услышали... Отдирает от себя тесто, давится смехом, слезами давится. Стыдно ей, что украла — и себя стыдно и особенно детей. Только чтоб дети не видели! И со смехом и с плачем шепчет: «Это я в первый раз, в первый раз...» И шляпка жалостная, с цветочками на ней трясется...

Майя рассказывает, опять переживая свою крохотную роль в две реплики. И так живо представляется ее беспомощная героиня с нелепыми тонкими бровками и остренько нарисованными губами!

Мы часто говорим о святом значении эпизода, почтительно перечисляем имена великих актеров, не пренебрегавших маленькими проходными сценами. Но очень редко осознаем до конца, что эти актеры, заслужившие почет, имя, уважение р о л я м и (десятками главных и наиглавнейших ролей!), как правило, уже лишь потом, п о с л е р о л е й, трогают и умиляют нас своим скромным и блестящим участием в эпизодах.

А если эпизод — это уже что-то вроде амплуа? Больше того — вроде клейма? Если актерская карточка заполнена с бесстрастной монотонностью: такой-то год — «эпизод соседки», и следующий год — «эпизод соседки», и третий...

Идет время, сменяются фильмы, а амплуа-клеймо остается: эпизод скотницы, эпизод трактористки, эпизод матери Петьки, эпизод жены Онипки...

«Повесть пламенных лет»

«Восемнадцатый год»

Послужной список велик, скоро негде будет вписывать очередной эпизод, а рядом чья-нибудь полупустая актерская карточка, в которой и заполненото всего три-четыре строчки, но в каждой стоит прекрасное слово — р о л ь.

Можно уговаривать себя, можно лицемерить перед самой собой: «Не всем же быть главными, должен же кто-то быть и эпизодником»... Конечно, можно. Но как это все-таки тяжко для настоящего, хорошего актера!

В течение десяти лет Майе Булгаковой приходилось оправдываться перед собой.

— Только не думайте, что все эти десять лет я была несчастливой актрисой,— говорит Майя.— Я люблю многие свои эпизоды. Вы не видели мою работу в фильме «Последний месяц осени»?

Я видела этот эпизод.

Милая, белозубая женщина, мать четверых детей (носит пятого!) — вся в движении, в хлопотах, в действии. «Мамочка моя родная!» — трижды произносит жена Андрея. Один раз это радость: свекор приехал. Второй — нешуточная материнская угроза: дети провинились. Третий — жалостная бабья дума: уходит старый свекор, кто знает, свидятся ли?

Эти три реплики можно демонстрировать как учебное пособие во ВГИКе — вот ведь что может хорошая актриса!

Работая над ролью, Майя предложила режиссеру Вадиму Дербеневу: давайте я все время буду напевать. Песня — это пульс, это темп жизни!

Жена Андрея бегает по дому с сияющими и озабоченными глазами, с постоянно занятыми делом руками. Когда она появляется в кадре — то ли во дворе, то ли в комнате,— ее шумная и счастливая энергия заполняет весь экран.

Но помнятся и другие, совсем миниатюрные работы актрисы.

Например, Анисья из «Воскресения», самая бедная баба на селе, многодетная мать без мужа. На руках — меньшой грудной ребенок, почти трупик. «Как же ты живешь, Анисья?» — с ужасом спрашивает Нехлюдов. У Анисьи — Булгаковой глаза совершенно неподвижны. Они не смотрят. А если и смотрят, то все равно не видят. В этих застывших, пустых, сухих глазах, лишенных человеческого сознания,—все отчаяние нищей деревни... Нехлюдов спрашивает с болью. Анисья отвечает спокойно и тихо: «Побираюсь»... Помните?

В «Повести пламенных лет» Булгакова играла Алену Ступакову — расстрелянную немцами и случаем оставшуюся в живых девушку с поседевшей головой. Выступая ожившим свидетелем фашистских злодеяний, она улыбалась какой-то жуткой, конвульсивной, счастливой и виноватой улыбкой. Улыбка была, как шок. Дрожали губы, сияли, лучились глаза. Все существо Алены — Булгаковой было наполнено пережитым ужасом и страданиями, но она не могла освободиться от этой столбнячной улыбки, от ощущения кошмара собственной жизни. И только лились слезы. Свет, улыбка и слезы...

Конечно, убеждая меня (а заодно и себя!), что все десять лет, прошедшие после отличного окончания ВГИКа в работе над эпизодами, она не была несчастлива, Майя не кривит душой. Она действительно всегда находила возможность жить творчески. Она даже пела на эстраде: абсолютный музыкальный слух, приятное сопрано и дар драматической актрисы! У нее есть грамзаписи некоторых песен.

И естественно, что при фанатичной преданности Майи Булгаковой актерской профессии, при той страсти и фантазии, которые она вкладывала в каждый экранный эпизод, в каждую эстрадную песню, она получала удовлетворение от своей работы.

И все же... Все же хотелось получить настоящую большую роль.

Вот почему, когда Майя прочла сценарий «Гвардии капитан», она пришла к режиссеру Ларисе Шепитько и сказала: «Лариса, если ты хочешь сделать меня счастливой...»

«Горизонт»

Майя считает, что она просто уговорила Ларису Шепитько снять ее в роли Петрухиной.

— Я ей сказала: Лариса, никто не будет работать так, как я. Конечно, можно снять Нину Ургант. Она сыграет прекрасно, она очень хорошая актриса. Но ведь она уже Ургант! Для нее это одна из очередных работ... А для меня это все, понимаешь, все! Десять лет прошло, и не было роли. Если не сейчас, то уже никогда... И ведь если ты снимешь Нину Ургант или любую другую актрису, открытую раньше, то у тебя, молодого режиссера, удача не будет

«Последний месяц осени»

«К р ы л ь я»

полной. А ты открой Булгакову! Лариса, если ты хочешь сделать меня счастливой...

Думаю, однако, что Майя значительно преувеличивает силу своих доводов и недооценивает своей актерской индивидуальности. Решающим все-таки был именно талант, а не просьба актрисы, обращенная к режиссеру.

...Первый месяц съемок Майя вспоминает сейчас, как беспросветное мучение. Она была подавлена свалившейся на нее ответственностью за картину. Привыкшая к темпу и метражу эпизода, актриса торопилась в каждой сцене «выдать» сразу все, на что способна. А картина только начиналась! По затрате духовной, да и просто физической энергии она стоила всех эпизодов, сыгранных Майей за десять лет работы в кино.

Булгакова выходила на съемочную площадку в страшном напряжении, оглядывалась после каждого плана — а что сказал помреж, а что думают осветители?.. Отношения с группой были сложные. Гример отказывался гримировать актрису, оператор не хотел ее снимать. Трудное лицо: скулы, лоб круглый, глаза «завалены», нос далек от классических пропорций... Художник по костюмам так и не смог предложить ничего интересного. Пришлось всю картину проходить в одном костюме — «стандарт, 48» (кстати, в этом оказалась своя точность).

Лишь через месяц работы все пришло в какую-то относительную норму.

Что вы считаете для себя главным в образе героини? Вы относитесь к ней с жалостью, осуждаете ее, оправдываете, любите без всяких оговорок?

— Не жалею, не осуждаю и не оправдываю. Принимаю такой, какая есть. Петрухина— объективность. Вот такой ее сложили жизнь и время. У нее своя правда, у дочери — своя. А правы обе... Главное для меня во всей работе —это то, чего мы добивались в полном согласии с режиссером,— необходимость гармоничной жизни. Несправедлива по отношению к человеку любая ущербность. Занимаешься не своим делом, не можешь создать нормальную семью, цепляешься за когда-то усвоенные нормы общежития, закрываешь глаза на живое течение жизни. Постепенно теряешь себя... А человек рожден для полного, гармоничного, разнообразного существования. Отсутствие в судьбе моей героини естественности, гармонии — вот для меня главное, человечески важное содержание роли.

— Ваш любимый эпизод в фильме?

— Как всегда тот, которого нет в окончательном варианте. Было снято метража намного больше, чем вошло в фильм. И один из невошедших — эпизод с магнитофоном, от которого сейчас в картине остался кусочек. А была сцена, когда Надя оставалась одна, в халате... Свободная от необходимости изображать из себя «инспектора или директора». Просто в пустой комнате сидела растерявшаяся

«К р ы л ь я»

от сложностей жизни усталая, хорошая женщина. Такая взрослая и такая еще маленькая... Такая несправедливо одинокая... Это был мой лучший «кусок»!

— А мне казалось, что вы назовете финал. По общему признанию, эта сцена вам очень удалась.

— Финал? Ну, разве это «удалась»? Это ведь шестой дубль. Первые пять оказались браком пленки. Вот те, «бракованные», наверное, были хороши. А к шестому — я здорово вымоталась.

— Весь фильм я удивлялась вашей способности говорить глазами. Ведь половину действия вы проводите в немых диалогах сама с собой или с партнером. Как это, грубо говоря, «сделано»?

— Мы с Шепитько нащупали один очень помогающий мне метод работы. Она становилась рядом за кадром и начинала спорить со мной, с Петрухиной. Она говорила о том, как безрадостна моя жизнь, о том, что у меня пустой дом, а впереди неприязнь людей и одиночество... А я имела право только на мысленный с ней диалог. И я отвечала мысленно. Этот диалог превращался в разговор со своим вторым «я». Другое «я» было трезвое, горькое, умное и ироничное. Только оно не учитывало, что пока человек жив, он способен на поступки... И я пыталась опровергнуть его...

Вот откуда у Надежды Петрухиной этот почти физически ощутимый, говорящий взгляд! Когда снимались финальные крупные планы, не было еще ни самолета, ни летного поля, ни ребят, шумно везущих Надежду Степановну «с ветерком», ни черной пасти ангара. Был кусок кабины, камера и суровый голос «обвинителя». «Нет!— кричали глаза Петрухиной,— рано ты меня хоронишь, рано везешь на свалку!.. А может быть,— скорбная детская полуулыбка, мгновенная беспомощность, стоящие в глазах слезы... И снова крик:— Неправда!..»

Мне представляется, что постоянная мысленная борьба с суровым голосом режиссера была в работе над «Крыльями» не только удачно найденным приспособлением, но и отражением той формы совместного творчества, которая сложилась между Майей Булгаковой и Ларисой Шепитько.

Я не раз смотрела фильм, и каждый раз убеждалась, что режиссер и актриса антагонистичны (если можно так сказать о единомышленниках) в своей творческой сути.

Майя Булгакова — натура эмоциональная, больше чувствующая, чем рассуждающая, чрезвычайно добрая, безотчетно стремящаяся к оправданию своих героев.

У Ларисы Шепитько — ясность, трезвость и рациональность взгляда. А кроме того, она наделена, как мне кажется, редким для художника качеством — целенаправленной, осознанной, ищущей саркастических форм выражения злостью. Вспомните хотя бы разоблачительную точность портретов членов жюри художественной самодеятельности...

Не берусь утверждать наверняка (это всего лишь вторая работа молодого режиссера), но именно в этих качествах я нахожу особенности и силу творческого почерка Шепитько.

Мысленно сравнивая творческую устремленность Булгаковой и Шепитько, я высказываю вслух предположение, что рабочий контакт актрисы и режиссера был трудным.

— Действительно, мы очень непросто находили общий язык,— подтверждает Булгакова.— Сейчас мне даже кажется, что доводить меня до отчаяния и слез было у Ларисы одним из рабочих приемов, что ли. И она со мной мучилась, и я натерпелась достаточно. Но уже где-то в середине картины я почувствовала, что привязалась к ней необыкновенно. Фильм кончился, и я скучаю без нее, ревную, даже представляю, как она где-то ходит, с кем-то разговаривает, а я уже сама по себе.

— Вы думаете и дальше работать с Шепитько?

— Во-первых, от актера меньше всего зависит, с кем он будет работать. А во-вторых, Лариса взялась сейчас за такой материал, где я ей вряд ли понадоблюсь.

— Каковы вообще ваши планы?

— Мои планы простые — как можно больше работать. Но вот как, с кем? Казалось бы, картина принимается, меня даже хвалят, фильм представили на первую категорию... а мне тревожно. Раньше было проще и спокойнее: «Булгакова-эпизодник». А теперь ведь и на эпизод не возьмут. Подумают— актриса первой категории да еще главную роль играла: капризничать будет... А я бы не капризничала! С другой стороны — действительно, ведь сыграла, «в люди вышла». Значит, нужно и нос повыше держать и марку! Предлагали недавно роль (р о л ь!) — отчасти повторение Петрухиной. Ситуация другая, но опять одинокая женщина средних лет... Я отказалась.

— Скажите, с кем бы вы хотели играть?

— С Быковым. С Роланом Быковым.

— А что бы вы хотели играть?

— Достоевского. Что угодно, где угодно, с кем угодно.

— А если не Достоевского?

— Современность, классику, реальность, сказку, драму, комедию... Но — о любви. Потому что любовь — это все чувства, доступные человеку. Только чувства, обостренные личным счастьем или личным страданием... Хочу сыграть радость любви, женщину, переполненную счастьем!

Инна ЛЕВШИНА

Сергей ПОЛУЯНОВ

Выразительность простоты

На творческих конференциях и дискуссиях, в критических газетных статьях и специальных изданиях, когда речь заходит об актуальных вопросах киноискусства, говорят о режиссуре, о драматургии, о сценарной и актерской проблемах и почти не касаются изобразительного решения фильма, то есть проблемы не менее важной, чем перечисленные выше.

Анализ изобразительной стороны фильма почти совершенно выпал из сферы интересов профессиональных критиков. То ли от незнания довольно сложного предмета, в котором специфические особенности вплотную смыкаются с эстетическими категориями, то ли от непонимания важности проблемы. Оператор — малоразговорчивая, молчаливая профессия, но пора, по-видимому, нам самим подытожить в известной мере то, о чем мы спорим в кулуарах, готовясь к постановке фильма или обсуждая снятый материал.

Я чувствую потребность в такого рода раздумье еще и потому, что, в сущности, творческий труд огромного коллектива преломляется через операторское мастерство, через умение и понимание поставленных задач оператором.

Фильм можно снять правильно или неправильно, талантливо или равнодушно, выразительно или невыразительно. Последнее время в кинематографических кругах широко обсуждаются проблемы языка киноискусства. Рушатся старые, застоявшиеся штампы, примитивные лобовые решения и традиционность схем. Это новое часто воспринимается с недоверием, вызывает достаточно резкие столкновения позиций.

Одни считают, что подлинное мастерство оператора заключается в ярких, впечатляющих композициях, в подчеркнуто острых ракурсах, в изысканно поставленном свете, в экспрессии динамических съемок, в эффектных портретных решениях и т. д.

Другие убеждены, что такого рода операторские приемы разрушают само ощущение правды, достоверность происходящего на экране, подчеркивают сделанность, нарочитость, надуманность, условность. Простота и незаметность операторских приемов для них — свидетельство настоящей правды на экране.

Я понимаю, что обе точки зрения по-своему правомерны. Конечно, операторская манера в каждом данном случае индивидуальна, но именно потому, что ее определяют конкретный материал, конкретная авторская мысль.

Другое дело, когда в картине встречаешь несоответствие избранного оператором стиля с драматургическим решением, манерой режиссуры и фактурой фильма. При этом возможны случаи, когда изобразительная манера, предложенная оператором, могла бы углубить картину, расширить ее видение, если бы она была поддержана соответствующим характером режиссуры. Но здесь возникает проблема творческого содружества, достаточно сложная сама по себе для того, чтобы говорить о ней вскользь, походя.

Конечно, в идеале фильмы должны снимать талантливые единомышленники, но объяснять неудачу картины исключительно расхождением в видении постановщиков или ошибками кого-то из них неверно. Часто бывает, что оператор, с присущей ему индивидуальной манерой, очень интересной в одном случае, терпит неудачу, снимая в той же манере другой фильм, требующий совершенно иной эстетики изображения. Это, на мой взгляд, случилось с великолепным оператором Германом Лавровым на фильме «Большая руда». Здесь он сохранил прежнее обостренное зрение «Девяти дней...», явно противоречившее будничной атмосфере повести Георгия Владимова.

Восприятию обыденного определенно мешает несколько заэстетизированная манера съемок, зрительный образ расходится с происходящим на экране по существу. В фильме «Большая руда» поэтический язык оператора не соответствовал прозаическому содержанию. Подчеркнутая символика в кадре ли-

шена бытовых подробностей, крайне необходимых в таком фильме. В то же время, отдельно взятая, работа Лаврова представляет очень большой интерес.

Выдающийся мастер Сергей Павлович Урусевский показал кинематографистам поразительные и неисчерпаемые возможности кинокамеры. Найденные им выразительные средства составили целую энциклопедию художественных приемов, обогащающих и возбуждающих творческую фантазию кинематографистов.

К сожалению, не для всех применение этих средств оказалось внутренне необходимым. Как часто мы смотрели фильмы, где выразительность была показной, существовала вне связи с темой, где движущим было желание продемонстрировать мастерство, а если быть точнее, то просто умение. Я думаю, здесь не грех будет напомнить слова Ромена Роллана: «Горе тому художнику, который стремится показать свой талант, а не свою картину!»

Оно становится и нашим общим горем, когда удачно найденные приемы подхватываются неразборчивыми подражателями. Эпигонство — постоянный враг новаторства — не способно раскрыть подлинную красоту, движущие силы жизни. Оно подчас возникает как следствие драматургической рыхлости сценария или приблизительности режиссерского решения и, наконец, в результате собственной (операторской) неточности, ошибки в отношении к материалу.

Когда мы не знаем, как правильно снимать картину, то поиски выразительности подменяем схемами, взятыми из арсенала других картин. Они входят в картину неорганично, ложатся формальными орнаментами из светотеневых пятен, линий и предметов, одинаково безликими в данной картине и в десятках других.

Между тем выразительность и красота формы — всегда открытие. Это очень последовательно доказывает своими работами Вадим Юсов. Он ищет выразительность в самой теме и находит при этом свои, очень точные изобразительные средства. Совершенно непохоже и каждый раз безусловно интересно снял он фильмы «Каток и скрипка», «Иваново детство» и «Я шагаю по Москве», а сейчас мы уже познакомились с очень своеобразной его работой в фильме «Страсти по Андрею», о которой наверняка будут много писать и говорить. Вот эта точность манеры «письма», которая каждый раз определяется снайперски метким пониманием задачи, к сожалению, не так часто встречается у одного и того же оператора.

Мне нравится картина «У твоего порога», снятая Игорем Слабневичем очень строго и выразительно. События первых дней обороны Москвы и Великой Отечественной войны документально точны и художественно убедительны. Лаконичная и сдержанная операторская стилистика слита воедино с режиссерской трактовкой. Достаточно было даже в малой степени заэстетизировать экранное изображение, как тут же разрушилась бы вера в документальность происходящего. По нелестной для кинематографиста поговорке все стало бы, «как в кино», а не как в жизни. Именно так, как это случилось в следующей картине И. Слабневича «Секретарь обкома», которую ставил режиссер В. Чеботарев. Оба они, по-видимому, не обладали в полной мере ясным представлением о том, что снимать и как снимать. На экране было красивенькое, порой слащавое, неубедительное изображение— такое же, как и сама картина в целом. Изображение, которое выглядело слишком общим, во многом абстрагированным от атмосферы времени. Мне кажется, что в кадре мы — ну хотя бы профессионалы—должны прочесть дату съемки, и это вовсе не значит, что нашим ориентиром будет служить та или иная кинематографическая мода. Я убежден, что время для художника — не только философская категория, а вещь чрезвычайно конкретная. Ведь узнаем же мы по картинам, без хронологических указателей определенный период в творчестве Пикассо или Сарьяна. Хотелось бы избежать парадоксальности, но бог с ней — операторское зрение всегда незримо связано со своим, данным временем.

...Осенью прошлого года мне довелось быть на смотре фильмов Средней Азии и Казахстана. На обсуждении одной из картин режиссер фильма в ответ на справедливую критику, обвинявшую его в старомодности языка, привел в пример картину «Чапаев». Он говорил, что если бы этот фильм появился сейчас, воинствующие новаторы обвинили бы его авторов в старомодности формы, в грубоватой и заурядной операторской работе.

Говоря о своей картине, он считал для себя примером не модные новации современных кинематографистов, а классическую простоту фильма «Чапаев».

Мне показалась странной такая форма защиты собственной картины, но поневоле она заставила вернуться к вечной теме новаторского и традиционного.

Я могу разделять восхищение готической архитектурой, но это не значит, что современное градостроительство нужно оценивать с точки зрения его верности эпохе готики. Это, кстати, было бы так же нелепо, как попытки проектировать и строить архитектурные сооружения в традициях 30-х годов. В таком виде традиции сегодня выглядят просто подделкой, ибо эволюция в эстетике связана не только с научным и техническим прогрессом, но прежде всего с социальным и духовным развитием общества. Не замечать его так же странно, как отказаться от достижений прошлого.

Творческим принципом постановщиков «Чапаева» была простота. В те времена многие операторы также очень смело и необычно экспериментировали светом, ракурсом, композицией, искали новые формальные изобразительные средства.

Но авторы «Чапаева» избрали самую простую, почти документальную форму рассказа, и это тоже было новаторством и в значительной степени определило успех и такую длительную жизнь картины на экране. Потому-то кажущаяся наивность и несовершенство изобразительного языка операторов А. Сигаева и А. Ксенофонтова убеждают нас до сих пор.

Михаил Ильич Ромм в одном из своих выступлений заметил, что после просмотра миллионов метров архивной хроники и архивных художественных фильмов он убедился, что менее всего старится хроника. Она сохранила правду документа, ибо меньше всего подвергалась всякого рода кинематографическим модам, очень неустойчивым и преходящим.

Думается, что и в художественном кинематографе медленнее других — в изобразительном плане — старятся те картины, операторское решение которых тяготело к простоте. К примеру, фильм «Юность Максима» оператора Андрея Москвина, но не его фэксовские эксперименты. (Однако при этом важно не забывать, что на пути к такой простоте как раз и стояли эти эксперименты.)

Современный кинематограф все дальше уходит от бутафорских условностей, как внешних, так и внутренних. Неприкрашенная правда жизни настойчиво стремится к экрану. На пути к ней операторы стараются освободиться от всего внешнего, искусственного, от условностей кинематографического освещения, создающего бутафорскую световую атмосферу, от всевозможной «ретуши» и лакировки. Все чаще снимаются естественные интерьеры, связанные с естественной натурой. Документальная правда фактуры, предметов и освещения призвана убедить в достоверности происходящего. Старомодным анахронизмом выглядят уже редкие эффекты «восходов» и «закатов», контражуров, открыточно слащавых пейзажей, портретов и т. д. Еще не так давно некоторые операторы растягивали тюли и дымили чуть ли не в каждой декорации, применяли множество разных фильтров, фолиев, сеточек и других приспособлений, с тем чтобы всеми средствами приукрасить кадр, сделать его во что бы то ни стало эффектным, Такой была общая тенденция, сохранившаяся со времен парадных, украшательских картин.

Но вот не так давно мы смотрели итальянский фильм «Евангелие от Матфея». На первый взгляд кажется, что подобная тема должна быть выражена подчеркнутыми изобразительными средствами. Эта тема разработана множеством художников всех времен и народов, и в большинстве своем они романтизировали ее, подчеркивали необыкновенное, необычное, сверхъестественное.

Однако же авторы фильма избрали совершенно противоположный путь. Документальная простота стала для них художественным приемом. Оператор Тонино Делли Колли оказался подлинным соавтором режиссера. Его методы работы просты и совершенно лишены формального эстетства. Это очень помогло осовременить легенду и сделать ее картиной о жизни в философском понимании этого слова. Монументален и прост примитивный пейзаж. Он сливается с людьми в единое целое. Зрителя не поражают внешними эффектами, а убеждают как бы документальностью происходящего, просто и естественно рождается сложный образ современного мира.

Мне кажется, что в решении этого фильма роль оператора была значительной и трудной. Хотя бы уже потому, что на первый взгляд этот путь кажется очень неблагодарным. И, во-вторых, оттого, что он действительно сложен.

Поисками документальной простоты и художественной выразительности заняты многие наши операторы и режиссеры.

Интересной в этом плане была работа Александра Харитонова в фильме «А если это любовь?». Проста и ясна изобразительная трактовка этого фильма. Режиссер и оператор погружают зрителя не в кинематографически условный, придуманный мир, а в реальный, существующий вокруг нас. Всеми изобразительными средствами оператор подчеркивает приметы времени. Это прежде всего относится к точно выбранной и правильно снятой натуре. Атмосфера нового, строящегося района большого города, на фоне которого развиваются драматические события, создает контраст с миром застарелых нравов и пережитков людей, населяющих эти новые дома. Фильм начисто лишен какой бы то ни было бутафории и изобразительного кокетства. Он прост, и в этом его эстетика.

Молодые операторы Наум Ардашников и Юрий Гантман отлично показали себя в фильме «Время, вперед!». Это картина очень высокой изобразительной культуры. И удача здесь принадлежит не только операторам, но и режиссуре и художникам.

Я говорю об этом потому, что хорошо знаю, с каким вниманием, с каким пониманием задачи работает Михаил Швейцер. Для него изобразительное решение имеет принципиальное значение, и он глубоко чувствует его в каждой картине.

Тем не менее я выделяю операторскую работу, которая могла быть иной, и тогда общие достоинства фильма выглядели бы на экране менее убедительно. Н. Ардашников и Ю. Гантман мобилизовали весь арсенал средств—композицию, свет, динамику каме-

ры — для создания атмосферы фильма, захватывающей своей достоверностью.

Пафос и романтичность эпохи, авторская влюбленность в нее находят крепкую реалистическую поддержку в точных и художественно ярких зрительных образах массовых сцен и отдельных портретов.

Мы видим на экране подлинную жизнь, ее реальную глубину и поэтическую красоту. Вот почему мы совершенно не ощущаем стилевой разницы между действительной хроникой, показанной в начале картины, и самим материалом фильма.

А Константин Петриченко в фильме «26 бакинских комиссаров» выбрал, на мой взгляд, ошибочный путь, когда увлекся живописностью, красивостью фактуры, в то время как тема фильма требовала мужественного, строгого операторского языка, более близкого, пожалуй, к графике. Если искать аналогии с другими работами, то изобразительная манера Владимира Монахова в картине «Оптимистическая трагедия» была бы точнее, чем та, с которой мы встретились в фильме «26 бакинских комиссаров».

Условность живописи особенно заметна в финале. Зритель любуется причудливой игрой светотени, загадочными силуэтами песчаных барханов с необычно темным небом над ними, отвлекаясь, в сущности, от жестокой трагедии происходящего. Думается, что это тот случай, когда картина снята оператором очень выразительно и профессионально, но неверно по своему замыслу.

Если простится трюизм выражения «стиль — это человек», мне придется перефразировать его так: «стиль — это понимание». Единство операторского стиля возникает, когда есть точное понимание конечного смысла работы. Несмотря на многообразие фактуры, различие приемов (которое становится необходимостью) внутри фильма, произведение в целом несет печать четко выдержанной манеры. Конечно, в таком случае мало одного профессионализма — нужно дарование. Мне кажется, что мы его встретили в лице совсем молодого оператора А. Явуряна, дебютировавшего фильмом «Здравствуй, это я!».

Картина снята талантливо, интересно, хотя и не везде ровно. Изобразительный материал фильма, его фактура и места действия, его декоративный материал очень разнообразны и охватывают широкое время. Мне нравится ви́дение оператором многих сцен, но не всегда удовлетворяет техническая реализация их.

Здесь сказывается некоторое отсутствие профессиональных навыков. Эти навыки, конечно, придут в дальнейшей практике, с опытом.

Главное, что оператор заявляет о себе как талантливый художник, не равнодушный к тому, о чем рассказывает с экрана. Его работа полна поисков выразительных средств по существу, а не по формальным признакам.

Суровые дни Отечественной войны пластически выражены эмоционально, но строго. Движение камеры очень органичное, соответствующее тем же эмоциональным задачам. Иначе снята современная часть картины. Здесь оператор более щедр и более заметен. Он широко пользуется скрытой, «свободной» камерой, длинными панорамами, длиннофокусной оптикой.

Лучшие фильмы последних лет неизменно подтверждают, что стиль оператора в каждом случае определяется данной, сугубо конкретной задачей.

Ионас Грицюс, снявший фильм «Никто не хотел умирать», продемонстрировал то величественное спокойствие, которое поднимает картину в целом до широких эпических обобщений. Строгий художественный вкус И. Грицюса оберегает от педалирования эффектными внешними приемами во имя суровой правды. Даже в самых остросюжетных местах оператор верен только объективной правде, а отсюда суровая эстетика, выразительность и красота каждого кадра.

В ночной сцене перед схваткой на мельнице, где до предела накалена драматическая обстановка, оператор остается верен своему спокойному стилю. В комнате председателя горит только свеча. Оператор использует этот реальный источник света. Черные тени людей подчеркивают напряженную обстановку, но не более того. Сцена решена с тем художественным тактом, когда, оставаясь острым выразительным средством, прием не становится эффектным, не отвлекает зрительного внимания от людей, не потрясает многозначительной символикой. Оператор не боится быть незамеченным, он объективен, он прост и правдив. В этом главное достоинство вдумчивой, серьезной работы И. Грицюса. Потому-то она так созвучна неприкрашенному, глубокому реализму сценариста и постановщика фильма.

Я привел несколько примеров интересных, на мой взгляд, работ. Работ выделяющихся, ибо в большом потоке фильмов, выпускаемых киностудиями, у нас не так уж много настоящих операторских побед. Чаще всего это технически грамотные, элементарные съемки, лишенные фантазии, ординарные и откровенно скучноватые. Если бы в титрах не стояло даты производства, их можно было бы с одинаковой легкостью отнести и к 1966 и к 1960 году.

А между тем заметно движется вперед не только искусство кинематографа, меняется техника кино, непосредственно влияющая на его изобразительные возможности. Появление широкого экрана и широкого формата, более совершенной оптики и трансфо-

каторов, ручных камер и новой осветительной аппаратуры, операторских кранов с дистанционным управлением и облегченных кранов-стрелок — все это обогатило изобразительные возможности оператора и в то же время заставило переосмыслить целый ряд привычных приемов. Обо всем этом, мне кажется, необходимо сейчас говорить.

И свою статью, выражающую, разумеется, субъективную точку зрения автора, мне бы хотелось видеть началом такого разговора. Я понимаю некоторую условность в предложенном мной механическом делении операторов на сторонников «заметного» или «незаметного» изобразительного языка. Подлинное искусство нельзя втиснуть в рамки какой-либо системы. Часто оно само создает систему присущих данному произведению законов. Я применил это деление достаточно условно, имея в виду постоянное взаимопроникновение в произведения киноискусства возвышенного и бытового.

В то же время ощутимо общее стремление кинематографистов к все большему правдоподобию формы, и если оператор заранее связывает себя определенными формальными приемами или боится остаться незамеченным, то неизбежно появляется предвзятость в форме.

Поэтому, говоря о документальной простоте и художественной выразительности, я ни в коей мере не разумею примитива, упрощения. Напомню только слова Виссариона Белинского: «Простота есть необходимое условие художественного произведения, по своей сущности отрицающее всякое внешнее украшение, всякую изысканность».

«МЫ ДЕЛАЕМ ОБЩЕЕ ДЕЛО»

Из семи социалистических стран Европы приехали в Москву представители редакций журналов по вопросам кино, чтобы вместе с советскими коллегами обменяться опытом работы, наметить пути дальнейшего сотрудничества.

В дружеской встрече приняли участие киножурналисты Болгарии — Эмил Петров («Киноизкуство»), Никола Спиров («Фильмови новини»), Иван Стоянов («Болгарские фильмы»), Чавдар Гешев («Народна култура»); Венгрии — Эрвин Дертян («Фильмвилаг»), Ласло Далош («Фильм, синхаз, мужика»); Германской Демократической Республики — Клаус Липперт («Фильмшпигель»), Герман Херлингхауз («Фильм»), Конрад Швальбе (Высшая киношкола); Польши — Лех Пьяновский («Кино»), Болеслав Михалек («Фильм»); Румынии — Екатерина Опройю («Чинема»), Кэлин Кэлиман («Контемпоранул»); Чехословакии — Галина Копанева и Отакар Ваня («Фильм а доба»), Ян Горжейши («Кино»); Югославии — Миодраг Стефанович и Оливера Панич («Филмски свет»), Стево Остойич («Филмска култура»). Советскую кинопрессу на встрече представляли сотрудники журналов «Искусство кино», «Советский экран», «Литературной газеты», «Советской культуры», сборника «Вопросы киноискусства» и виднейшие кинокритики, выступающие на страницах этих киноизданий.

Четыре дня — с 5 по 8 октября — продолжалась дискуссия. Участники ее были единодушны в том, что в обстановке обострившейся идеологической борьбы в мире нужно объединить усилия в отстаивании принципов социалистического искусства, больше знать и откровенно, без комплиментов писать друг о друге.

На совещании были намечены мероприятия по укреплению связей между дружественными изданиями (взаимный обмен информацией, издание общих сборников лучших статей по проблемам современного кино, поездки сотрудников). Решено сделать эти совещания постоянной формой сотрудничества и проводить их ежегодно.

Естественно, что многие выступления касались не только «оргвопросов», но и важных проблем современного киноискусства, того острого спора о месте искусства, который идет сегодня в мире.

Участники совещания побывали в редакциях московских кинематографических журналов, в «Литературной газете», на «Мосфильме», выезжали в Тбилиси и Ленинград. Гостям были показаны новые работы советских кинематографистов.

Подробный отчет об этой дискуссии будет опубликован в одном из ближайших номеров нашего журнала.

БИБЛИОГРАФИЯ

Ю. МАРТЫНЕНКО

Главная книга

Анатолий Дмитриевич Головня, отдавший киноискусству всю жизнь, искренне верит в его поистине неохватные возможности. Его книга-учебник «Мастерство кинооператора»* написана сдержанно, в традиционной академической манере. И все же сквозь броню педагогической наставительности, пусть редкими всплесками, прорывается эмоциональность автора.

«Таков кинематограф в своих возможностях. Он вмещает в себя все возможности всех до сих пор созданных искусств». Эти слова, открывающие книгу, принадлежат Вс. Пудовкину. А. Головня как бы стесняется их произносить от себя, но они — выражение взглядов и самого автора — соратника и единомышленника Вс. Пудовкина.

Наша кинематографическая литература бедна серьезными и глубокими исследованиями проблем операторского мастерства. Пишущих по этим вопросам — единицы. Правда, те редкие книги, которые появляются в свет, как правило, интересные и зрелые работы. Список их открывается опубликованной еще в 1936 году книгой В. Нильсена «Изобразительное построение фильма». Он продолжен фундаментальными исследованиями А. Головни «Свет в искусстве оператора» и «Съемка цветного фильма». В настоящее время с успехом выступают с теоретическими трудами операторы Л. Косматов, А. Гальперин, Б. Волчек.

О книге А. Головни «Мастерство кинооператора» можно смело сказать, что она итожит достижения нашей теории операторского дела. Это также и плод жизненного опыта автора, долгой и успешной творческой работы в киноискусстве, постоянных теоретических и критических исследований и многолетней педагогической деятельности.

Книга одновременно научна и поэтична. Это естественно для труда об операторском мастерстве, профессии, где взлеты творческой фантазии вырастают на прочном фундаменте научного расчета. Обусловлено оно и творческим обликом самого А. Головни — в нем есть и щедрость таланта и скрупулезность исследователя, дотошно доискивающегося до корня.

«...Оператору, как лицу новой художественной функции в новом искусстве кино, было труднее всего завоевать свое место под солнцем искусства»,— писал в 1927 году в книге «Культура кинооператора» Г. Болтянский. Процесс самоутверждения профессии кинооператора как специальности творческой, а не технической, был, пожалуй, столь же долгим и болезненным, как и завоевание новоявленным искусством — кино — права на самостоятельное место в ряду других искусств. Но уже в 20-е годы вопрос о роли оператора в создании экранного произведения ставился достаточно определенно, хотя и не очень смело. Профессия оператора возникла как параллель к первой прочно утвердившейся в своем творческом значении профессии киноискусства—режиссуре. Книга Г. Болтянского завершалась так: «Режиссерский» уклон оператора, хотя и в его специальной области, если ему дают возможность и если он обладает индивидуальностью, неизбежен и важен. Уже проблема композиции кадра (правда, в плане, а не вопреки заданиям режиссера картины), применения ракурсов, лирического освещения, передачи настроения техническими съемочными приемами, выявление фактуры вещей ставят вопрос о о том, что в какой-то мере оператор является также режиссером кадра». Думается, что вопрос о творческой роли, о месте оператора в создании фильма после появления книги А. Головни решен окончательно и бесповоротно, что теперь, не прибегая к завуалированным аналогиям, будут уже говорить не о режиссуре операторского решения изобразительного строя картины, а просто об операторском мастерстве. И этим будет все сказано.

Утверждая творческую сущность операторской профессии, А. Головня исследует эту проблему в самых различных аспектах: он свидетельствует как очевидец рождения самых славных фильмов советского киноискусства, он доказывает это аналитическим разбором операторской работы в шедеврах отечественного кино. Он — и это очень важно — вторгается в эстетику. Процесс съемки

* А. Головня. Мастерство кинооператора, М., «Искусство», 1965.

фильма — творческое преображение действительности в произведение искусства — рассмотрен им как взаимоотношение выразительного и изобразительного. Это проблема, в спорах о которой сталкивались противоположные, нередко взаимоисключающие мнения. Эта проблема, привлекавшая пристальное внимание многих поколений эстетиков, дебатируется с неутихающей остротой многие десятилетия. Внимание к ней объясняется во многом тем, что она лежит на стыке многих важных вопросов философии, эстетики, искусствоведения.

В первые годы существования киноискусства фотографизм, якобы имманентно присущий самому способу съемки фильма, был тем главным аргументом, при помощи которого пытались отлучить новый вид творчества от искусства. Мертвый слепок, не оживленный творческой мыслью художника, механический множитель копиистски обезличенных подобий действительности, полностью адекватных жизни,— таким представлялось киноискусство его противникам. В камере, как правило, видели точное подобие печатной машины. Выразительность полностью растворяли в изобразительности.

А. Головня убежден, что оператор, снимая фильм, не только отражает и познает мир, но и выявляет себя как художник. Жизнь, которую мы видим на экране, вовсе не адекватна тому, что было перед объективом киноаппарата, она преображена творческой мыслью художника, но не во имя произвольного искажения ее, а для более полного и глубокого художественного осмысления. А. Головня говорит: «Материал историко-революционных фильмов 20-х годов обогатил молодую советскую кинематографию идейно и эстетически. Именно в этих кинопроизведениях начали формироваться собственный «стиль» советского киноискусства и специфические черты советской операторской школы, где основой творчества стала выразительность а не только изобразительность». Автор решает проблему соотношения выразительности и изобразительности наиболее, на наш взгляд, верно: он не устанавливает иерархии, а говорит о взаимопроникновении, взаимоподчинении. Выразительность неотъемлемо свойственна кинематографу, но она не самодовлеюща — ее ценность обнаруживается с особой силой в единстве с изобразительностью. Автор уточняет свою мысль: «...мы иногда говорим о выразительном ракурсе, об эффектном освещении, о динамической панораме. Но все эти выражения — «рабочая» терминология, и на самом деле речь всегда идет лишь о выразительности актера, снятого в ракурсе». Эти мысли А. Головни особенно актуальны сейчас, когда идет борьба с бескрылым копиизмом и одновременно с такими трактовками киноправды, когда сводится на нет творческое вмешательство художника в сложный процесс отражения жизни.

Анализируя процесс создания фильма, А. Головня напоминает о том, что уже первые игровые кинокартины требовали от оператора:

«установки» аппарата на съемочную точку;

выбора кадра и разметки его предметного пространства для постановки мизансцены;

«заполнения» предметного пространства кадра (мебель, реквизит) и участия в постановке мизансцены;

освещения декораций;

выполнения операций съемки: фокусирования, экспонирования, управления камерой и зрительного контроля за движениями актеров в кадре через лупу аппарата».

А. Головня показывает, как с течением времени эти функции оператора еще более усложнились, как доля сотворчества оператора в работе сценариста, режиссера, художника и актера многократно возрастала. Очень характерно и очень правильно, что автор черпает доказательства этого положения, пристально прослеживая процесс воплощения замысла фильма — от момента его зарождения до окончательного завершения. Особенно подробно останавливается он на центральном звене «цепи» творческого содружества — на проблеме композиции кадра и фильма.

Лессинг в «Лаокооне» говорит о важности выбора «плодотворного момента» для живописного полотна. Эта мысль с особой силой выявляет временну́ю протяженность остановленного в картине времени: жизнь, зафиксированная на полотне, не заключается в тесные рамки единого и ограниченного мига, но обязательно должна быть продолжена — в прошлое и будущее. «Плодотворный момент» аккумулирует в себе существенные моменты времени протекшего и предвосхищает мгновения будущего.

Думается, что теоретическое положение А. Головни об узловых кадрах, которые возникают в ходе совместной работы режиссера, оператора, художника, во многом опирается на эту гениальную догадку Лессинга. Ибо узловой кадр, как незавершенный аккорд, требует своего развития и разрешения, его композиция во многом предопределяет дальнейшее развитие действия и исходит из него.

Огромное значение, придаваемое А. Головней композиции кадра, закономерно. Справедливость этого положения не может быть оспорена, и чем прочнее связь между мизансценой, монтажом и композицией, тем доказательнее необходимость участия оператора во всех компонентах режиссерской, актерской, сценарной и художественной работы.

«Мастерство кинооператора» — учебник. Воспитание художника — это прежде всего воспитание

творческой индивидуальности. Всякая школа, даже самая бережная, в какой-то степени нивелирует ее. И в то же время долгое и кропотливое обучение основам мастерства — необходимый этап формирования будущего мастера. Справедливо писал К. Юон, что «привычная техника должна быть доведена до той привычной фазы, где уже не приходится думать, как приниматься за дело, чтобы подчинить рисунок своей воле».

Возможность и благотворность той системы обучения кинооператоров, которая принята сейчас во ВГИКе, где А. Головня является заведующим кафедрой кинооператорского мастерства, подтверждается обширным списком выдающихся операторов, приведенным автором в конце книги. Это большей частью выпускники ВГИКа.

А. Головня неоднократно подчеркивает: «Ошибочно рассматривать настоящую книгу как сборник рецептов, догм и правил. Бесполезно также искать в книге изложение «технологии» творческой работы. Она достаточно индивидуальна». Справедливость этой мысли неоспорима. Важная методологическая особенность труда А. Головни состоит в том, что он побуждает интерес, вкус к творчеству, не ограничивая его догматическими шорами неукоснительных рекомендаций.

Но в то же время автор не забывает, что, пожалуй, нигде как в трудном процессе обретения собственной индивидуальности ощутим метод проб и ошибок. Ведь знание становится твоим именно тогда, когда оно пережито. И потому здесь нередко изобретаются «велосипеды» и многие открытия оказываются лишь открытиями для себя. Задача педагога в том, чтобы спрямить этот путь исканий, поделившись собственным опытом, не навязывая его. Именно так и построена книга А. Головни.

Книга теоретична. Но теории нет без истории. И история прочно входит в исследование, чередой примеров из наиболее талантливых работ советских кинооператоров подтверждая то или иное теоретическое положение. Исторические ссылки — как бы вехи на пути постепенного теоретического осознания достижений советской операторской школы. А нередко история входит в книгу почти неразличимым гулом отгремевших, некогда яростных споров о преимуществе того или иного способа изображения. Казалось бы, проходная фраза: «У одних операторов выявляется способность к живописным решениям, у других — к конструктивным». На первый взгляд она кажется не более чем терминологической игрой, ибо композиция кадра может быть живописной, а операторская светопись невозможна без опоры на конструктивные композиционные решения. Но за этими терминами — десятилетия истории. В лекции, прочитанной в 1948 году, А. Головня говорил: «Различие между Левицким и Тиссэ заключалось в том, что Левицкий был родоначальником «живописной» школы. Тиссэ был, если хотите, родоначальником «конструктивной» школы в кинематографе, если это можно назвать школой». И далее: «...если мы говорим о пудовкинских картинах, то назвать их «живописными» нельзя: в них превалируют форма, фигура, конструкция, а не колорит. Поэтому, если москвинские работы являются образцом кинематографической живописности, образцом «колористических» решений, то наши работы в известной степени показывают возможности кинематографической работы над формой и возможности ясного светового эффекта».

Так мы можем убедиться, что странноватая терминология возникает из напластований многолетних споров и размышлений о путях развития операторского искусства в России. Головня прекрасно понимает некоторую относительность этой терминологии, недаром он говорит о своей неприязни ко всяческим ярлыкам «измов», недаром он заключает в иронические кавычки определения «живописный» и «конструктивный». Но мне кажется, что такие определения оправданы и даже необходимы хотя бы потому, что вносят разграничения в ту неразличимо мажорную картину развития операторского искусства 20-х годов, которая нередко встает со страниц искусствоведческих исследований. Ведь, по сути дела, они, пусть в завуалированной форме, воскрешают обозначения творческих направлений, бытовавших в 20-е годы: ленинградской и московской школ кинооператоров. Эти обозначения следовало бы восстановить, но не для того, чтобы, причисляя одних операторов к лику, скажем, московской школы, провозглашать их истинными проповедниками подлинно художественных ценностей, а инакомыслящих представлять в качестве еретиков, замутнявших своими вольномыслиями заповеди социалистического реализма. Время уже выяснило плодотворность и историческую целесообразность обоих направлений в киноискусстве. Уже сейчас можно трезво и без ненужной полемической крайности в оценках определить вклад того или иного течения в сокровищницу операторских открытий. Ведь, справедливо утверждая, что искусство социалистического реализма предоставляет неограниченные возможности для выявления творческих индивидуальностей, мы мало делаем для того, чтобы в конкретной исследовательской работе искать подтверждения этой закономерности.

Художник и действительность — эта мысль пронизывает всю книгу. Она варьируется не только в рассуждениях автора об «эмоциональной камере». Ее прямым следствием является постановка вопроса о содержании кадра. 20-е годы в искусстве

были временем, когда, как реакция на эпигонски импрессионистическую погоню за мимолетными впечатлениями, на декадентские смакования иррациональности духовной смятенности возникало тяготение к вещи как к универсальному носителю универсальных ценностей. Происходило даже своего рода отчуждение человека, замещение его вещью. Эти теории, имевшие хождение главным образом на Западе, иногда в отраженном виде возникали и в творчестве наших художников.

Теоретикам немого кино была свойственна полемичность. Жизнь отмела заостренную крайность таких, к примеру, высказываний, когда уравнивалось в кадре значение человека и вещи. Но у нас на памяти и печальные свидетельства театрализованных фильмов последующих лет, где пейзаж становился к месту и не к месту приклеенной эмоциональной заставкой, где действие разворачивалось по преимуществу в «полузадушенных» интерьерах, спятых вяло и скучно. В середине 50-х годов открытием неореализма стало то, что итальянцы заимствовали у нас — из арсенала 20-х, 30-х, 40-х годов,— подлинность натуры и предметов, настоящий аромат безыскусственной жизни. В нашем кино теперь с новой силой оживают ценные традиции прошлых лет. А. Головня приводит высказывание Вс. Пудовкина: «Из своего и чужого опыта я видел, что в кино непосредственное отражение действительности не угрожает нищетой и поверхностностью натурализма. Наоборот, любая самая искусная постройка всегда оказывалась менее выразительной, чем точно выбранная натура. Мысль должна руководить выбором, и среди неисчерпаемого богатства действительной жизни режиссер всегда найдет то, что совпадает с его художественным замыслом». В этих словах друга и соратника для Головни таится отнюдь не плоская идея о преимуществе «декорации» естественной перед искусственной. Здесь для него — дорогая мысль о натуре, природе действительности, которая является вечным и непревзойденным учителем художника. И еще одно звучит здесь для него: учась у жизни, следует помнить и о художественном разуме, о преобразующей роли творческой мысли. Именно она оправдывает свободу и широту использования материала жизненных наблюдений. Существуют не актер в фильме, не пейзаж, а существует драматургия фильма, идея его, и она может быть раскрыта самыми разнообразными средствами.

Однако творческая свобода в выборе материала и способа съемки есть одновременно и жесточайшее ограничение, налагаемое на себя художником в тот момент, когда решение принято.

Например, в сегодняшнем киноискусстве, где широко распространена съемка длительными кусками, оператор должен обладать остро развитым чувством времени. Скорость слежения аппарата за актером должна быть соотнесена с общим темпом фильма — только тогда снятая сцена точно в него впишется. Ритм фильма создается теперь во многом не на монтажном столе, он должен быть заложен уже в самой мизансцене, в способе ее съемки. Интересен пример, приводимый А. Головней: съемка эпизода прощания Вероники и Бориса из фильма «Летят журавли», где аппарат выписывал сложную траекторию слежения (спираль). Эта съемка должна была быть точно рассчитана применительно к общему темповому рисунку фильма. Трепетная восторженность юности нашла свое выражение в движении камеры, аккомпанирующем, сопереживающем, раскрывающем драматургию фильма.

Редко кто в нашем искусствоведении говорит о работе оператора с таким проникновением в технологию мастерства, как А. Головня. Читая его книгу, мы невольно как бы становимся соучастниками творческого процесса художника. Мы знакомимся с символами веры самого А. Головни. Это неизбежно, отпечаток авторской индивидуальности лежит на всем труде. Но личные оценки не становятся стесняющей нормативностью. И когда вспоминаешь о том, что «Мастерство кинооператора» написано не в форме свободных теоретических рассуждений, а учебника, то невольно удивляешься педагогическому такту и свободе владения материалом. Методически четкое, ясное и сжатое изложение составляет немаловажную заслугу книги.

Продуманная краткость определений, их чрезвычайно четкая систематизация отличают эту работу. А. Головня не ищет сомнительных лавров, придумывая, например, еще одно определение крупного плана. Его система членения кадра по крупности изображения отличается классической простотой. Он мерит масштаб изображения главным объектом кадра — человеком, так возникает ясная и четкая классификация планов: крупные, средние, общие. Это, как говорится в математике, необходимо и достаточно.

Правда, кое с чем хотелось бы поспорить. Рассматривая понятие ракурса, А. Головня делит изображение по способу съемки на две группы — изображенное по нормали и в ракурсе. В своей книге «Свет в искусстве оператора» он трактовал ракурс как «угол зрения, под которым мы наблюдаем и изображаем предмет». Если вспомнить семантику французского слова, от которого и возник термин «ракурс», то мы должны учесть и еще одно его значение — перспективные сокращения, возникающие при съемке с необычных точек зрения, как правило, с необычных углов зрения. Но дело в том, что эти перспективные сокращения возникают и при съемке по нормали — если фокусное расстояние объектива заметно

отличается от угла зрения нашего глаза. Перспективные ракурсные сокращения будут здесь несомненно. Именно поэтому такое разделение способов съемки теоретически не вполне доказано, хотя практическая его применимость и целесообразность неоспоримы.

Уже говорилось об историзме книги, подкреплявшем ее теоретические положения. Этот историзм важен и в ином: когда автор говорит о приемах, некогда казавшихся формалистическими, и когда он оценивает способы съемки, получившие распространение или родившиеся в наши дни. Он мерит их мерою времени.

Эта историческая перспектива позволяет А. Головне трезво и без излишнего увлечения сиюминутными новациями рассмотреть многие проблемы. Так, говоря о способе съемки, получившем за последнее время поистине колоссальное развитие,— о показе, о восприятии действительности глазами персонажей фильма,— Головня пишет об эффекте присутствия, который является следствием этого приема. Но понимает он эффект присутствия широко, не только как исключительную особенность наших дней, а как черту, отличающую многие лучшие фильмы советского киноискусства. Ведь очень характерно, что он иллюстрирует это теоретическое положение примером из фильма тридцатилетней давности — из «Чапаева». Головня подмечает и то своеобразие, которое получило применение эффекта присутствия в последние годы, что достигается преимущественно съемкой с движения.

Нет непроходимых границ между образностью литературной и кинематографической. Это свидетельство А. Головни ценно вдвойне: и как участника творческого коллектива, воплотившего на экране реалистическую сочность горьковского письма, и как теоретика, много и плодотворно работавшего над вопросами взаимопроникновения искусств.

А. Головне чужда цеховая узость. Для подлинного художника границы профессии как бы размываются: материал иного искусства обогащает выразительность мастерства оператора. Поэтому принципиально важно его высказывание: «В кадре теперь компонуется не только зримый, но и слышимый материал, причем не только реплика, но и пауза, не только монолог, но и мысль».

Но не все из нового в киноискусстве вызывает у автора книги безоговорочно восторженную оценку. Трезвый скепсис анализа выявляет, к примеру, ограничения, которые накладывает на творчество кинооператора съемка широкоэкранного фильма. Стесненность в использовании монтажа, ракурса, глубинной мизансцены, а также съемки с движения подтверждают мысль о том, что эта форма киноискусства обладает весьма ограниченной жизнеспособностью и, по всей вероятности, будет вытеснена широкоформатным фильмом.

Творческая индивидуальность истинного оператора — это сложный сплав многообразных дарований. Здесь и особая восприимчивость к цвету, свету, форме. Это особый род таланта — умение видеть картину в целом, умение выстроить ее в своем воображении так, чтобы противостоять необходимым, диктуемым производством перестановкам в съемке последовательных кадров, так чтобы снимаемые порознь эпизоды соединялись в последующем монтаже не только по принципу единой освещенности или иной, легко фиксируемой на бумаге технической характеристики, а по принципу единства художественного.

Говоря о творческом процессе, А. Головня в своих рекомендациях придерживается той золотой середины, которая позволяет ему справедливо оценить все огромное значение предварительной, черновой работы, на пьедестале которой самостоятельно и вдохновенно высится освобожденное от мелочей творчество. Он против «забалтываемости», как говорят актеры, роли оператора, но он и против легкомысленного упования на «гениальную» импровизацию, якобы сметающую все просчеты, недоделки предварительной стадии работы, и потому в книге звучат осторожные советы: хорошо все, что помогает с наибольшей полнотой раскрыться индивидуальному творческому «я» оператора, все, что делает съемку истинным наслаждением. В творчестве нет мелочей, ибо мелочи — это то, из-за чего распадаются некогда счастливые браки и остаются неосуществленными талантливые замыслы. Важно все — пусть это будет даже такая деталь, как подбор окраски и фактуры декорации, или такой сложный творческий вопрос, как рисунок мизансцены. «Если... продуманно выбран кадр, установлен свет, срепетированы мизансцены и т. д., то на съемке можно заниматься только творчеством»,— справедливо пишет он.

А. Головня — оператор игрового кино. Это его профессия, это дело его жизни. Нельзя сказать, что на его пути не было «творческих измен». Был он и режиссером, и сценаристом, и даже актером, снимал в документальном и научно-популярном кинематографе. Но эти «измены» были эпизодами на целеустремленном творческом пути. А. Головня возвращался неизменно к своей «первой любви».

А. Головня — один из создателей тех фильмов, которые справедливо и по праву входят в мировую классику. Ольга Берггольц в «Дневных звездах» писала о той мечте, которую лелеет всякий писатель,— о создании главной книги своей жизни. Мне кажется, что Анатолий Дмитриевич Головня— кинооператор и теоретик — такую книгу создал.

И. СОЛОВЬЕВА,
В. ШИТОВА

В первый день творенья

К пятидесятилетию фильма Д. У. Гриффита «Нетерпимость»

Пятьдесят лет назад Дэвид Уарк Гриффит поставил фильм «Нетерпимость». Все внешние события, с этой постановкой связанные, — гигантские затраты режиссера, отдавшего фильму все, что он имел, провал у зрителя, последовавшая за тем распродажа картины по частям, с полным нарушением ее композиции, с гибелью ее грандиозной полифонии, — все эти события, кажется, укладываются в трагическую и традиционную мизансцену. Мизансцену явления художника — гениального и безвременно смело рвущего оковы своего времени. Субъективно же такой мизансцены не было. Американское кино в 1916 году слишком чувствовало себя промышленностью, и Гриффит, собственноручно делящий свой фильм на несколько более рентабельных лент, чувствовал себя скорее всего в положении погоревшего владельца не в меру разросшейся фирмы, которая ищет спасения, делясь на скромные и динамичные филиалы.

А кино уже было искусством.

Шел двойной процесс. Кинематограф очень быстро, сразу вошел во вкус простых, товарных, «в сфере обслуживания», отношений со зрителем, открыл свои витрины и прилавки. Начал торговать изобильно, торопливо, с ощущением собственного короткого века — в нем было какое-то оживленное рвачество. Ярмарочный и практичный, он жил словно бы под повешенным им самим над собой анонсом: «сегодня цирк играет, а завтра уезжает». Кинематограф первых своих лет, именно что подобно цирку, не знал понятия плагиата — знал только соперничество, копирование или перекупку ходовых номеров. Таким «номером» в равной мере могло быть падение в лужу толстяка в цилиндре или дамы в большой шляпе, как и шествие на Голгофу либо пикантный сюжет с мужскими подглядываниями и женским, по тем временам еще беззвучным на экране, хихиканьем. Кинематограф выпускал эти «Страсти» и фарсы-живчики, спеша продать их сегодня, потому что завтра того глядишь повальное пристрастие к ним может и пройти. И рядом с этой широкой выпечкой порций съедобного целлулоида, на которых никому в голову не приходило искать творческую подпись пекаря, рядом с этой стихией повторов, копирования, не ведающих совести заимствований — слившись с ней — существовала, шевелилась стихия иная, стихия почти бессознательных проб. Почти с естественностью природы, творящей новые формы жизни в эпоху биологических катаклизмов, кинематограф продуцировал новое, новое и новое. Это был словно бы первый день творенья, словно даже канун его.

Некогда великий Кювье, согласуя свою практику палеонтолога с убеждениями деиста, в восторге и ужасе обнаруживал руку бога-проектировщика, бога-экспериментатора в чудовищных костяках несовершенных и великих творений самых нижних геологических эпох. Перед ним вставали эти животные-эскизы, эти нерасчлененные замыслы ящера и в то же время птицы, наброски конечностей, в которых уродливо слеплено то, что, расщепившись, разовьется в совершенство плавника, крыла и человеческой руки. Эти черновики подлежали уничтожению — бог и уничтожал их в череде потопов, но не мог отказать себе в новой череде экспериментов и пробовал опять и опять.

Таким богом первого дня творенья кино видишь Гриффита. Сегодня, в шестьдесят шестом году, всего через полвека после выхода «Нетерпимости», в картине можно разглядеть едва ли не такое же сросшееся будущее всего кинематографа.

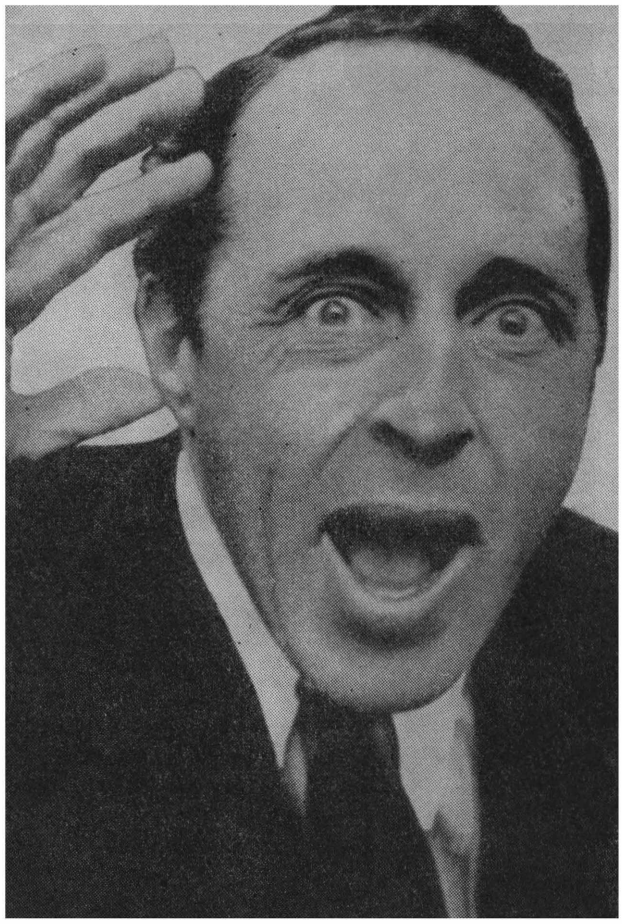
«Нетерпимость» даже и с исторического расстояния, научающего понимать и прощать, способна оскорбить правила хорошего вкуса. Садуль, например, пишет о ней так, что вспоминаешь отзывы Вольтера о Шекспире: «жемчужи-

ны в навозе», возмущенно восхищался великий рационалист. Что и говорить, если мерить меркой хорошего вкуса — за голову схватишься. Но в том-то и дело, что эти мерки неприменимы к стихийно-естественным явлениям: роды не бывают безвкусными, происхождение видов не корректируется эстетическими нормативами.

В «Нетерпимости» есть внутренняя несоразмерность. Несоразмерна простейшей емкости зрительского внимания эта груда коробок с кинолентой, громоздящаяся под потолок, — она способна переутомить и сегодняшнего зрителя, адаптировавшегося к трехчасовому сеансу, а ведь она выходила на экран тогда, когда, как на риск, шли на демонстрацию ленты из четырех частей. Несоразмерен вселенский масштаб пространства и времени, максимализм обобщений — и олеографическая, беллетристичная картинность сюжетных применений мысли. Словом, несоразмерна вся эта картина, сделанная «на рост» — на рост великого искусства и на рост века, поистине тогда еще малолетних, — и в то же время, как всякий фильм, помеченный той же порой, сделанная на потребу, к спеху, как прямой ответ на рыночный спрос.

За «Нетерпимостью», с ее четверным сюжетом варфоломеевской ночи и Голгофы, Валтасарова пира и истории невинно осужденного, проглядываются самые деловитые соображения продюсера Гриффита, который так же помнит коммерческий успех «Страстей» по Патэ, как и успех своего собственного, тоже библейского фильма «Юдифь из Ветилуи». Титруя эпизод осады древнего Вавилона войсками Кира, Гриффит не упустит возможность посрамить предшественника и конкурента итальянца Пастроне с его «Кабирией», прабабушкой всех суперколоссов, врезает в сцены битв и пиршеств рекламные сведения о величине, добротности и стоимости своих декораций. Казалось бы, масштаб «Нетерпимости» измеряется всего лишь масштабом этих башен и осадных орудий, этой немыслимой дворцовой декорацией с анфиладой каменных слонов, за которой стоят не столько даже раскопки в Ассирии и Вавилоне, сколько универсальный восточный стиль каких-нибудь американских «Сандуновских бань»; измеряется масштабом грандиозной антологии ходких сюжетов, поданных разом и с небывалым размахом.

Однако же стряслось нечто, что можно было бы приравнять к знаменитым анекдотам великих открытий. Гриффит, кажется, не выскакивал из своей монтажной, подобно голому Архимеду из ванны, нежась в которой великий сиракузец сообразил, что на погруженное в жидкость тело

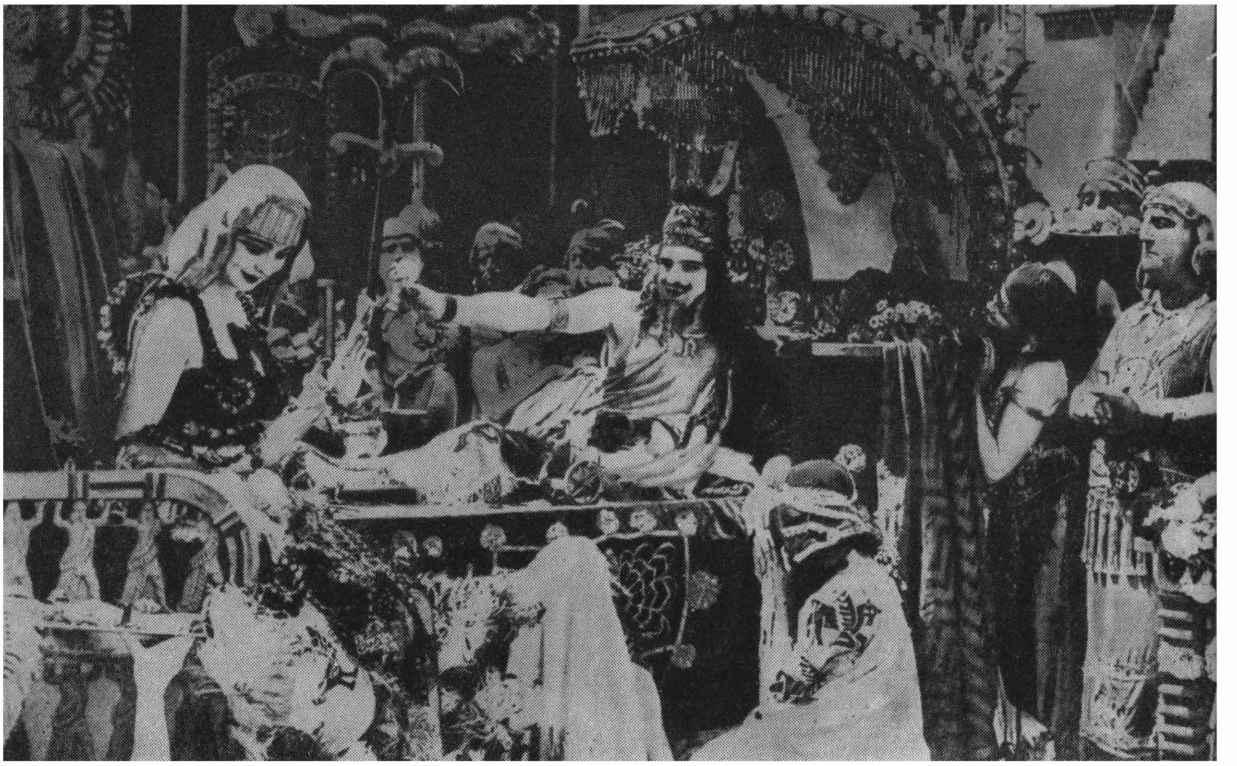


Дэвид Уарк ГРИФФИТ

действует... и так далее. Но Гриффит имел полное право на свой вопль — «эврика!»

Режиссер «Нетерпимости» — если продолжать аналогию с анекдотами великих открытий — так и не понял, что именно он сделал. На манер Колумба он считал, что приплыл к берегам знакомым. И в титрах написал с простодушным красноречием ярмарочного проповедника, ярмарочного профессора-зазывалы: «Д. У. Гриффит показывает «Нетерпимость» — фильм о борьбе за любовь на протяжении веков. Производство «Дэвид Уарк Гриффит корпорейшн». Фильм состоит из четырех отдельных новелл, относящихся к различным историческим периодам, каждая из новелл имеет свои характерные черты. В каждой из новелл показано, как ненависть и нетерпимость на протяжении веков борются против любви и милосердия. Вы увидите, как наш рассказ переходит из одной новеллы в другую и как общая тема раскрывается в каждой из них».

Речь для Гриффита шла о повторяемости — о некоей бесконечно качающейся колыбели, «сего-



«Нетерпимость». Вавилонский эпизод. Пир Валтасара

«Нетерпимость». Эпизод Голгофы. В роли одного из фарисеев (второй справа) Эрик фон Штрогейм

дня, как и вчера, качающейся бесконечно и приносящей те же человеческие страсти, те же радости и те же печали». Единство, предполагалось, возникнет из этих повторов неизменного, воздвигнется в ритме качаний колыбели, неслышного монотонного припева, скрепляющего собою все — «так было — так будет — так было — так будет», и пройдут колесницы Кира, Христос понесет крест на Голгофу, ударят к резне колокола Сен-Жермен д'Оксерруа, раздадутся залпы уличных боев в Чикаго, и так же будут сучить свою нить парки, смутно присутствующие где-то во тьме кадра, за колыбелью. Предполагался единый голос вечной колыбельной, повторяющей свой напев новым и новым эпохам в их младенчестве.

Эта идея убаюкивающего повтора была затем издевательски и философично спародирована Бестером Китоном в «Трех эпохах». Была спародирована и «перемежающаяся», перекрестная композиция. Мотив последовательного переодевания вечных человеческих коллизий проходил в юмористическом карнавальном странствии приличного молодого человека — безулыбчивого, хилого и непобедимого. Он хранил свою непобедимость и приличность в мохнатой шкуре неандертальца, в тоге римлянина и в визитке. Допотопные чудища возили его на себе с услужливостью таксомотора. Счетчик тикал на античных носилках. Мир стоял на трех китах повторений, время крутилось в переодеваниях, никуда не шло. В своих странствиях бледный грустноглазый молодой человек рисковал за углом столкнуться нос к носу с самим собой, вежливо приподнять шляпу в ответ на собственное движение, на благовоспитанно снятый шлем.

Для себя самого — если можно так считать — Гриффит поставил именно тот фильм, который был затем спародирован Китоном, — так сказать, фильм девятнадцатого века, предвоенный

фильм, незамедлительно спародированный двадцатым веком. Но объективно Гриффит все же поставил иной фильм.

Вместо одноголосой «вечной колыбельной» возникла полифония. Полифония четырех сюжетов, их странный и естественный диалог, полифония позывных голосов разных эпох. Возник непредусмотренный эффект монтажа, та «непостижимая путаница кадров», о которой пораженно и восторженно писал Луи Деллюк: «Екатерина Медичи навещает бедных Нью-Йорка, в то время как Иисус Христос благословляет куртизанок во дворце Валтасара, а армии Кира берут приступом курьерский поезд из Чикаго».

Гриффит знал (киноведы спорят, первым ли применил, не об этом речь) параллельный монтаж, драматургию перемежающих друг друга стремительных в своем развитии фабульных кусков, когда всякая перебивка словно начинается словами: «а в это время...» Так рвалось и объединялось действие в его «Рождении нации»: бешеный «запертый» темп осады, бешеный темп насильственной свадьбы, бешеный, уже открытый темп, отчеканенный топотом беззвучной конницы немого экрана, — «как нельзя более быстро» — «еще быстрее!». В «Нетерпимости», по существу, тот же принцип сведения кусков, то же строящее назначение темпа: поначалу повествовательный, неторопливый — равно повествовательный и неторопливый в рассказе о начале благотворительной агрессии вновь организованного дамского комитета, как и в рассказе о пестрой праздничности Валтасарова Вавилона; далее объединительным темпом становится несколько тяжеловесное «аллегро» — «аллегро» танцульки после рабочего дня, кавалькады гугенотов, сопровождающих на свадьбу Генриха Наваррского, чинного пира в Кане Галилейской, — пока, пройдя через короткое и гомительное «ленто» средней части, действие не сольется, объединяемое трагически-общим ускорением. Сдвигается и несется со своих варварских становий дикая армия Кира, быстрей, быстрей, конница теснится в беге на узкой дороге вдоль реки, которая течет внизу широко и медленно; в тесноте, толкая друг друга, бросаются к стенам защитники, так же толкая друг друга, бросятся бежать в испуге; на монументальных лестницах вавилонского дворца так же тесно, как на узких улочках Парижа; падает под ударами понуждаемый шагать быстрее Христос; обвисает между стражником и пастором приговоренный, ему торопливо насовывают на голову мешок; в Париже насилуют и приканчивают девушку в бедламе перевернутого верх дном жилья; и уже никого не удивит, что по отлогому полю, выскочив из-за брустверов окопов, бегут друг на друга в штыковую атаку солдаты шестнадцатого года, убивая друг друга прямо у подножия Голгофы, под бурным небом, клубящимся тучами и ангелами.

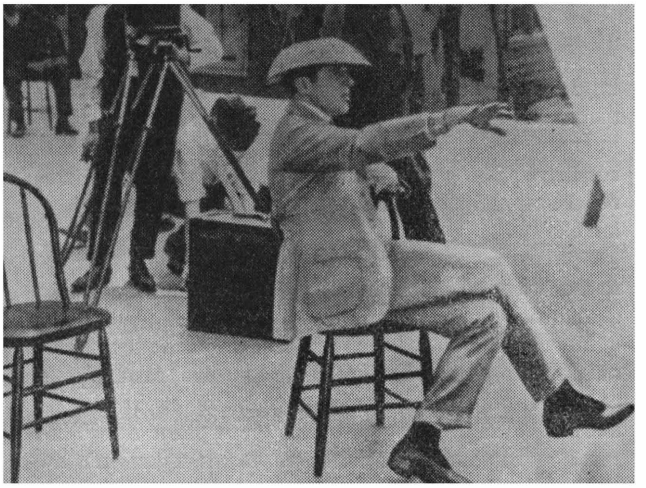
Гриффит не врезал в свой фильм военной хроники, но мог бы. Кадры с солдатами выполняют функцию такой врезки.

Между прочим, элемент своеобразной хроникальности есть во всем фильме, его стоит разглядеть под аляпистостью гримов и титаничностью бутафории. За всеми четырьмя новеллами проставлена точная дата; если Гриффит не уверен, что зритель ее помнит, он ее напоминает в титрах. Валтасаров пир и распятие Христа для среднего американского зрителя, начитанного в Библии, события так же несомненно датирован-

---

«Нетерпимость». Эпизод Варфоломеевской ночи

«Нетерпимость». Современный эпизод



Дэвид Уарк Гриффит на съемках «Нетерпимости»

ные, как и парижская резня 1572 года или только что обсуждавшиеся в газетах локаут, стачка, приговор опустившемуся безработному парню. Мы чтим как новаторство опыты «послесъемки», опыт Нанни Лоя, с тысячами неаполитанцев восстанавливавшего и снявшего картину неаполитанского антифашистского восстания сорок третьего года, или опыт Карло Лидзани, постфактум снимавшего хронику Веронского процесса над графом Чиано, реставрируя историческое событие, некогда упущенное кинокамерой. Но, в сущности, и Лой и Лидзани делают не то ли, с чего начинал кинематограф, с первых дней своего существования взявшийся снимать хронику реставрируемых перед аппаратом событий*. В уже упомянутом «Рождении нации» Гриффит восстанавливал хронику боев, подписания мира; эпизод убийства президента Линкольна во время спектакля он реставрирует здесь, ссылаясь в титрах на использованную иконографию и иные источники. Такие ссылки мы находим и в «Нетерпимости» — пусть они наивны, пусть это реставрация по расхожим олеографиям, иллюстрирующим Новый завет** в массовых изданиях, или по картинкам к романам Дюма, которые режиссер готов чтить как драгоценный исторический подлинник. В этом свете совершенно по-иному может нам представиться и беззастенчивое совпадение кадров «Нетерпимости», скажем, с кадрами «Убийства герцога Гиза» и многочисленных «Шествий на Голгофу». Кажется, что режиссер так же чувствует себя вправе использовать эту уже отреставрированную кем-то «кинохронику», как сегодня автор монтажного фильма чувствует себя вправе монтировать старую пленку военных операторов или кинорепортеров начала века.

Окопники финала «Нетерпимости» не были участниками какой-либо из составивших ее новелл. При этом их вторжение не вызывает недоумения.

В «Нетерпимости» Гриффит применил, в сущности, тот же принцип параллельного монтажа, подразумевающего врезку: «а в это время...» Мы уже привели слова Деллюка, пораженного именно этим разительным эффектом картины, ощущением того, что все происходит «в это время». Поэтому совершенно необходима была та точка фильма, где его удивительная симультанность, «одновременность времен» дополнится совпадением с личным временем зрителя.

Фильм Гриффита (недаром совсем недавно Ален Рене сказал, что Гриффит, с его точки зрения, величайший из всех художников кино и его, Рене, прямой учитель) исповедует свою концепцию времени. Века перестают казаться некой вытянутой цепочкой дней, каждый из которых тихо подталкивает вперед ряд последующих, и нынешний день есть как бы счастливая собой высшая точка уходящей в бесконечность стрелы. Время в «Нетерпимости» — словно единый объем, общая сфера. Ни одно перемещение в ней не безразлично. Не только сегодняшний день оказывается обусловлен прошлым — устанавливается словно бы и обратная обусловленность. Механическое, отрепетированное движение бритвы, перерезающее какие-то там бечевки и приводящее в действие изящно-примитивный аппарат повешения, в то же время приводит в движение немыслимые махины забытых и смертоносных осадных орудий, обваливаются циклопические постройки за полтысячелетия до рождества Христова, занимается и гибнет в пламени целый город. От того, успеет ли жена осужденного принести доказательства его невиновности, зависит не только жизнь и смерть ее мужа, но и смерть и воскресение Христа.

Если двадцатый век дал даже и обывателю ощущение земли как планеты, общего шара, то в фильме Гриффита двадцатый век впервые дал то же ощущение глобальности времени, его всеобщности в каждую данную минуту.

В картину выпуска года Вердена пришли не только окопники финала, пришла сама тема

* Добавим, что кинематограф поначалу реставрировал перед аппаратом не только события прошлого, но и события будущего, при которых не рассчитывал присутствовать собственной персоной. Так, в 1902 году Мельес снял «Коронацию Эдуарда VII» за месяц до самой церемонии, пригласив из Лондона консультанта — специалиста по коронациям. То вовсе не была фальсификация: Мельес счел возможным показывать свою ленту до возложения короны на голову будущего английского короля.

** В четвертой части «Нетерпимости», в эпизоде брака в Кане Галилейской, в титрах читаем ссылку: «Свадьба сделана по Сайсу, Хастингсу, Броуну и Тиссо».

тотальности, взошедшая на сотнекилометровом месиве полей сражений, с квадратными километрами одинаковых крестов на солдатских кладбищах, с пластами безымянных человеческих костей, ставших частью земной коры. Этой тотальности и безымянности, кажется, должно было противостоять протестующее воздвижение отдельного человека, отстаивание его отдельной бессмертной цены; отсюда не только взвинченная, экстатическая нежность к человеку у экспрессионистов, но и такая, например, государственно-психологическая акция, как торжественное основание могилы неизвестного солдата в столицах воевавших государств: извлеченному из общей ямы неотличимому костяку посмертной наградой вручается почетная грамота на отдельность. Это становилось похожим на заклинание, лирическое либо официозное. Но тотальность уже вступила в свой век.

Безусловно, лучшее из того, что написано о Гриффите, — статья С. М. Эйзенштейна «Диккенс, Гриффит и мы». Гриффит для Эйзенштейна весь объяснен Америкой — ее масштабом и ее заштатностью, провинциальной свежестью взгляда из-за океана, бабушкиной чинностью квартирок в двух шагах от уличных ущелий, где движение машин и толпы стопорится собственной массой. Набрасывая этот городской пейзаж тесноты, слитности и напора, Эйзенштейн употребляет не слово «люди», но слово «сочеловеки». Слово, созданное именно что для Гриффита.

Гриффит дает бой тотальности на почве тотальности.

Гриффит может на небывало крупных планах дать вспышки индивидуального существования, ввести в хрестоматию кино дрожащую, сломанную улыбку Мей Марш, которую женщина посылает мужу в зале суда, обнадеживая его и себя; может дать физическое ощущение обессиливающей испарины на всем теле человека, которого под руки бережно ведут к эшафоту, — но важен встающий за всем этим общий гул бытия. У великой сцены в тюрьме, когда в замкнутую пустоту коридора, уходящего в глубь кадра, бьются проклинающие кулаки, нет прямой фабульной мотивировки: это не митинг в защиту осужденного, не бунт в камерах. Сбитые в строй полосатые тюремные робы, неразличимые лица — они превращаются в единое кричащее тело человечества, которое унижено и протестует. Человек у Гриффита ценен и неприкосновенен не потому, что он один и единственный, но потому, что он «сочеловек», капля крови человечества.

Быть может, сам-то Гриффит шел от бабушкиной чинной комнаты, от проповеди в воскресной школе на тему «Всякий раз, когда убивают невинного, опять распинают Христа». Но мощь и рвущаяся сила «Нетерпимости» как раз в этом мгновенном взлете от стародавней прописи к философскому осмыслению нового материала, только что добытого человечеством эпохи войн и революций.

Мы не знаем, на каких материалах базируется Гуидо Аристарко, ссылающийся на высокую оценку Лениным фильма «Нетерпимость». Но само рождение этой версии естественно, как был естествен уже не легендарный, а закрепленный во множестве свидетельств и в реальной практике кинематографа русской революции восторженный интерес к шедевру Гриффита. Дело ведь не в случайности, в силу которой в России лента «Нетерпимости» сохранилась неизрезанной, — никто так, как Эйзенштейн или Пудовкин, не был исторически готов воспринять новаторство концепций этой старомодной ленты. Конечно, старомодной — даже и в шестнадцатом году, — с этими великолепными бутафорскими нелепостями, с ярмарочными трюками голов, отсеченных у вас на глазах, с дважды любовно повторенными кадрами обезглавленных тел, к страху и к радости зрителя валящихся прямо на аппарат кровоточащей шеей. Конечно, старомодной — даже и в шестнадцатом году, — со всеми этими тюлями, тюлями, тюлями, одалисками в лифчиках из блесток, с жирной усатенькой актрисой на роль злодейки Медичи. Ведь уже работал Штиллер; была сухая и одухотворенная точность натурных кадров Шестрома; были высокая эстетическая культура немецких фильмов, психологизм датчан, были и Линдер и Чаплин...

Но, старомодная и в шестнадцатом году, картина Гриффита поражает своим новаторством и в шестьдесят шестом.

Для искусства, от роду числящего семьдесят, пятьдесят лет, есть примерно то же, что, скажем, для архитектуры расстояние в четыре-пять тысяч лет: в этом смысле «Нетерпимость», если хотите, ровесница тех самых чудовищных и грандиозных вавилонских башен, которые были здесь наново возведены как декорация.

«Нетерпимость» относится к числу тех шедевров, которые в силах вынести свою репутацию и не разочаровывают при личной встрече того, кто наслышан о них. Впрочем, это общее правило для произведений истинно великих. Их удел — быть в уровень с собственной славой. Все, в конце концов, оказывается правильным, и ложных вековых репутаций не бывает. «Нетерпимость» — это великий фильм. Вот пятьдесят лет как это — великий фильм.

АНГЛИЯ

В режиссерском «почерке» Десмонда Дэвиса (последний его фильм «Зеленоглазая девушка» с Ритой Ташинхэм и Питером Финчем с успехом прошел недавно по экранам многих стран мира) кинорецензенты усматривают обычно широту обобщений, лаконизм и точное «распределение» эмоциональной выразительности. Все эти качества, судя по рецензиям в английской печати, проявляются и в новом фильме Дэвиса «Здесь я была счастлива».

Тему фильма можно обозначить так: «воспитание чувств». В том мире, где живут герои фильма, по мысли его создателей, процесс становления души человеческой сопряжен с трагическим ощущением раз навсегда «заданного» одиночества, неприкаянности, хрупкости и незащищенности самых лучших и добрых отношений.

После семейной сцены Кэсс (Сара Майлз) покидает мужа и приезжает в родную ирландскую деревню, где когда-то она любила и была счастлива. Здесь Кэсс понимает, что между нею и ее прежним миром исчез контакт и что никакие воспоминания о прошлом ее не спасут. Она должна найти свое новое «я», чтобы мужественно переносить удары судьбы. Грусти и разочарованию нужно противопоставить какие-то новые ценности.

Пресса отмечает мастерство актеров, высокое качество операторской работы, а также глубину и точность психологической трактовки основного конфликта в сценарии.

●

Ежегодно в Англии из-за холода и голода умирает несколько тысяч пожилых людей. Каждая зима приносит с собой «болезнь стариков» — воспаление легких, практически неизлечимое для тех, кто живет в холодных помещениях (в Англии очень мало домов с центральным отоплением). Новый фильм Брайана Форбса «Шептуны» посвящен этой злободневной проблеме: бедности и одиночеству людей преклонного возраста, никому не нужных и не имеющих пенсии. Роль главной героини, одинокой старой женщины, исполняет Эдит Ивенс.

АРГЕНТИНА

Бартоломео Кун — одни из немногих молодых аргентинских режиссеров, кому удалось найти продюсера для своей новой работы. Он снимает аргентинский эпизод фильма «Любовь в Латинской Америке» (два других эпизода снимают Хельвио Сото в Чили и Эдуардо Кутиньо в Бразилии). Другие талантливые представители молодого поколения аргентинских кинематографистов работы пока не имеют. Только недавно выпущен на экраны последний фильм Давида Кохона «Так или иначе», законченный им два года назад. Режиссер Лаутаро Муруа после успеха своего фильма «Алиас Гарделито» (1962) до сих пор не может найти продюсера для своих новых замыслов. Хозе Мартинец Суарец уехал в Чили, где снимает рекламные фильмы. Фернандо Айяла переключился на создание чисто коммерческих фильмов: последняя его работа «Гостиница «Алохаменто» — комедия, изобилующая эротическими сценами,— принесла продюсеру самый большой барыш за всю историю аргентинской кинематографии. На создание такого рода фильмов продюсеры идут охотно. С готовностью вкладываются средства также в создание фильмов совместного производства. На берегах Амазонки и в Андах снимается аргентино-перуанский фильм «Над джунглями нет звезд», в главной роли — известный аргентинский актер Игнацио Куприс, постановщик — перуанский режиссер Армандо Роблес Кодой. Ведется подготовительная работа над фильмом «Король в Лондоне» — музыкальной комедией совместного аргентино-английского производства. Сообщается также о новых совместных работах мастеров аргентинского кино с кинематографистами Уругвая, США, Испании, Франции, Бразилии.

ГДР

В основу нового телевизионного фильма «Смерть эмигранта» постановщик Курт Бортфельдт положил два рассказа выдающегося немецкого писателя-антифашиста Вилли Бределя «Смерть слишком доброго Зигфрида» и «Переселенец».

●

Режиссер Рольф Лозански на студии ДЕФА снимает фильм «Револьвер сержанта» — эпизод из времен кубинской революции.

В фильме принимают участие Зигфрид Хёст, Бруно Карстенс и Гюнтер Науман.

●

На студии ДЕФА продолжается работа по созданию кинофильмов, пригодных для показа в домашних условиях. Первым звуковым фильмом этого рода будет экранизация оперетты Оффенбаха «Пильценбергский салон». Готовится также фильм о сенегальском балете. Уже более 50 картин переведено на 8-*мм* пленку для любительского кинопоказа, в том числе «Карола Ламберти», «Вор из Сан-Маренго», «Тиль Уленшпигель», «Безмолвная звезда», «Поющее, звенящее деревце», «Маленький Мук», «Холодное сердце». Многие из этих фильмов на 8-*мм* пленке проданы за границу.

ДАНИЯ

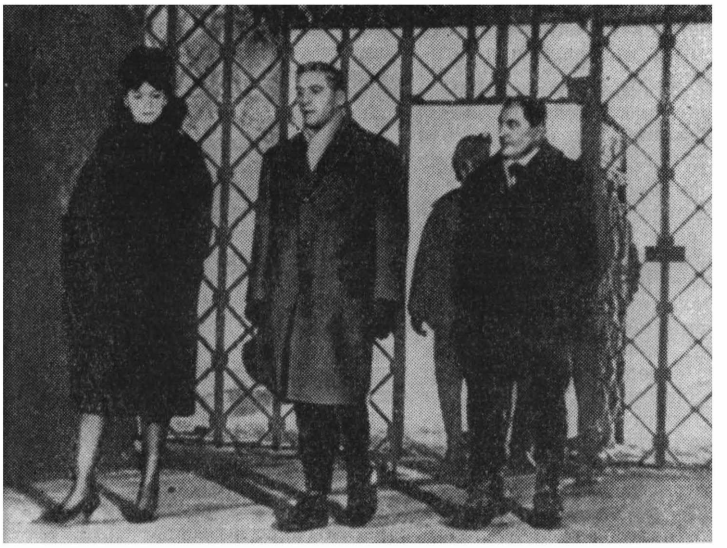
Как сообщает газета «Ланд ог фольк», датские кинематографисты экранизировали оперетту Иоганна Штрауса «Летучая мышь». Фильм вышел на экраны. Режиссер фильма Аннелиза Майнехе. В фильме заняты артисты Гита Нюрбю, Грете Могенсен, Карл Стеггер и Поуль Хаген.

●

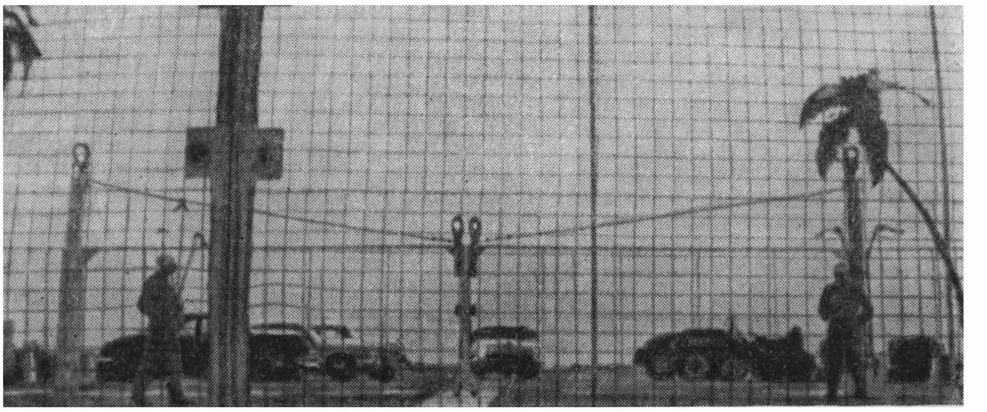
На экранах начал демонстрироваться новый датский детективный фильм «Испуг и смелые тетушки». В главной роли — актриса Хелле Виркнер Краг (жена премьер-министра Дании), известная советским зрителям по исполнению одной из главных ролей в фильме «Милое семейство».

«Бегство в молчание» (режиссер Зигфрид Хартман)

НОВЫЕ РАБОТЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ ГДР



«Нет победы без борьбы» (режиссер Руди Курц)



«Замерзшие молнии» режиссер Янош Вейчи)

Отовсюду

ИТАЛИЯ

Итальянское телевидение анонсировало телеспектакль, который будет ставить режиссер Федерико Феллини. Условное название передачи — «Семья Джульетты». Предложение исходит от самого Феллини, и, разумеется, Джульетта — это Джульетта Мазина, которая будет исполнительницей главной роли. Героиня телеспектакля (или, вернее, серии телепередач) Джульетта — замужняя женщина, имеющая детей, представительница «средней» итальянской семьи, со всеми семейными проблемами и контрастами. По словам Феллини, в телепередачах «Семья Джульетты» постоянными будут оставаться лишь несколько главных действующих лиц, а ситуации, тематика и остальные персонажи будут меняться. «Это как бы семья «в разрезе», вновь показываемая каждый раз на реальном фоне, богатом, однако, различными нюансами, которые позволят героине легко переноситься из окружающего мира в ее личный, полный фантазии мир, где мечты и ее реакция на действительность принимают новые и неожиданные формы».

Для постановки серии передач «Семья Джульетты» на Римском телевидении создается специальная редакция.

●

В городке Фьезоле близ Флоренции три дня продолжалась конференция, посвященная творчеству режиссера Лукино Висконти. С большим докладом о творческом пути Висконти выступил видный критик и историк кино, редактор журнала «Чинема нуово» Гуидо Аристарко. Доклад о влиянии на творчество Висконти мастеров мирового кино сделал киновед Паоло Гобетти. Джузеппе Феррара посвятил свой доклад проблеме взаимосвязи между творчеством Висконти и неореализмом. Кинокритик и режиссер Лино Мичике в своем развернутом выступлении возражал Аристарко и Ферраре, характеризовавшим творческий путь Висконти — от фильма «Земля дрожит» до его последней работы «Мерцающие звезды Большой Медведицы» — как процесс идейно-художественного регресса, постепенного поворота в сторону декадентства. Мичике выразил мнение, что Висконти всегда был и остается последовательным в своем творчестве: все его фильмы рассказывают истории людей, побежденных жизнью, с целью раскрыть противоречия, обнажить язвы современного буржуазного общества.

В интересной дискуссии, способствовавшей углубленному анализу произведений Лукино Висконти, приняли участие Феделе Д'Амико, Франко Кальдерони и другие кинокритики. В дни конференции демонстрировались все фильмы Висконти.

Печать дает самую положительную оценку конференции, отмечая, что она прошла на высоком теоретическом уровне и явилась ценным вкладом в изучение творчества одного из самых видных мастеров итальянского кино.

ПОЛЬША

Те, кто видел Барбару Крафтувну в фильме «Как быть любимой», наверно, запомнили радиороль ее героини — расторопную и самую малость вздорную, заботливую и сентиментальную пани Фелицию из популярной многосерийной радиопередачи о жизни, заботах и радостях простой, «средней» варшавской семьи. Запомнили, видимо, и то, что пани Фелиция получает множество писем с советами и просьбами, жалобами и сочувствием. Эта передача не придумана авторами фильма — вот уже около десяти лет варшавское радио из недели в неделю передает отрывки из хроники семьи Матысяков — все, что волнует варшавскую семью, все, что волнует каждого поляка. Немудрено, что польские социологи говорят даже о своеобразной «культуре Матысяков», о некоей бытовой модели современной польской семьи.

Немудрено и то, что когда несколько лет назад в одной из передач зашла речь о судьбах одиноких пенсионеров и глава Матысяков поразмыслил вслух, что неплохо бы собраться вскладчину и построить дом для престарелых,— на имя семьи Матысяков вскоре начали поступать деньги. Дом был построен.

Сейчас режиссер Ежи Зярник снял документальную картину об этом доме, о людях, которые собирали деньги, о людях, которые будут в нем жить. Фильм так и называется — «Дом Матысяков».

●

Станислав Барея снимает цветную широкоэкранную комедию «Брак по рассудку», действие которой происходит в среде базарных торговцев, мелких комбинаторов и так называемой художественной богемы. «Вся Варшава» частной инициативы, предприимчивости на грани уголовного кодекса, стычек конкурирующих кланов, обломков былой аристократии и современных хулиганов является героями новой картины. Режиссер пригласил на главные роли лучших актеров «характерных» амплуа: Ханку Белицку и Болеслава Плотницкого, Эльжбету Чижевску и Богдана Лазуку, Даниэля Ольбрыхского и Веслава Михниковского.

«Лейтмотивом картины, — говорит режиссер,— является отношение к деньгам отдельных людей и целых социальных групп, показанное в различных аспектах и вариантах».

●

Фильм «Боксер», еще не вышедший на экран, польская пресса уже сейчас рекламирует следующим образом: «Звезды экрана плюс звезды бокса». И в самом деле, консультантом картины является «отец» польского бокса, тренер Феликс Штамм, сценарий написан известным спортивным комментатором Богданом Томашевским в соавторстве с Ежи Сушко, снимает картину «спортивный» режиссер Юлиан Дзедзина. В главных ролях — Даниэль Ольбрыхский, Тадеуш Калиновский, Мечислав Павликовский, Мацей Даменцкий. А кроме того, в одной из второстепенных ролей снимается знаменитый польский боксер Лешек Дрогош.

Фильм рассказывает о трудной судьбе начинающего боксера из провинциального городка, вышедшего в большой спорт и оказавшегося в олимпийской коман-

Отовсюду

де, о том, что спорт — это не только аплодисменты, популярность и международные награды.

«Я хочу показать, что спорт — это ежедневный тяжелый труд, нелегкий, но дающий в конце концов радость борьбы и победы, высвобождающий в человеке прекрасные, благородные порывы, формирующий характер и жизненную позицию», — так определяет смысл картины режиссер Дзедзина.

●

Режиссер Мария Каневска начала съемки картины «Бич божий» по сценарию, написанному ею в соавторстве с драматургом Ежи Лютовским. «Бич божий» — это приключенческая комедия для взрослых, хотя герой картины — маленький Фелек, человек десяти лет от роду.

Действие фильма происходит в провинциальном городке, где еще дает себя знать ханжеская мораль пани Дульской, атмосфера лжи и притворства. Чтобы помочь своему брату, поручику милиции Павлу, отличиться, Фелек решает организовать преступление. Он шантажирует жителей городка анонимными письмами, требуя платы за молчание о темных делишках, супружеских изменах и разных проступках. Он подписывает свои письма — «Бич божий», и они вызывают в городке панику.

Адресаты платят деньги, милиция начинает расследование. Разумеется, «преступник» разоблачен, афера закончена, городок возвращается к прежней, спокойной жизни. Но конец ли это прежней морали? Что-то надломилось в горожанах и, быть может, уже навсегда.

В главной роли — школьник из Лодзи Ремигиуш Зажицкий, в остальных ролях — Барбара Драпиньска, Пола Ракса, Мариуш Дмоховский, Станислав Мильский, Леон Немчик. Оператор Адольф Форберт.

РУМЫНИЯ

Первым румынским «суперфильмом», цветным и широкоэкранным, будет снимаемый совместно с британскими кинематографистами исторический фильм «Дакийцы», рассказывающий об эпизоде из истории предков румынского народа — борьбе дакских племен против римских завоевателей в первом веке нашей эры. В фильме принимают участие зарубежные актеры.

США

«Наконец-то, вот оно! Пристегнитесь и — вззз! — на гигантских головокружительных качелях эмоций, вверх-вниз, вверх-вниз и с визгом, сквозь старый привычный дом с привидениями, да так, что юбки взлетают выше головы, открывая то, что лучше бы не открывать совсем; веселитесь от души, развлекайтесь в сказочной супружеской стране «Кто боится Вирджинии Вулф?», потому что, судя по всему, — пишет Джон Мортимер в «Обсервер», — ответ на знаменитый вопрос, заданный мистером Эдуардом Олби, может быть только один: «Все»...

Действительно, постановщик Майк Николз и сценарист Эрнест Леман не пожалели сил, чтобы на основе известной одноименной пьесы Олби создать фильм, демонстрирующий поистине каннибальскую жестокость, с которой уже немолодые супруги Марта и Джордж (Элизабет Тейлор и Ричард Бертон) оскорбляют и поносят друг друга на глазах у приглашенной в гости новобрачной четы. Джон Мортимер отмечает, что Николз и Леман бережно сохранили необыкновенно сильный диалог, которым славятся пьесы Олби. Но это для рецензента частность. В общем он одинаково иронически оценивает и пьесу — сказывается его отрицательное отношение к «Театру абсурда» — и ее кинематографический вариант.

Напротив, рецензент «Филмз энд филминг» Гордон Гау ставит ленте самый высший балл. Он, как это ни странно, полагает, что Николз весьма обогатил пьесу, ослабив ее социальное звучание и подчеркнув «центральную коллизию — противоборство правды и иллюзии». Тем самым, пишет Гау, он придал ей «универсальность», сломав узкие рамки «преувеличенного внимания Олби к положению американского общества». Гау нравится и то, что Николз и Леман вывели действие драмы из пределов одной комнаты и заставили героев разыгрывать гнусную комедию брачной мести в придорожном кафе и на лужайке перед ним. Другие критики принимают эту вольность скептически, как и не всегда оправданную «игру» камеры, нередко заставляющую созерцать действие под ненатуральным углом зрения.

●

«Занятный пустячок», — отзывается Ричард Дэвис о новом фильме студии Уолта Диснея «Лейтенант Робин Крузо из военно-морского флота Соединенных Штатов» (режиссер Байрон Пол). Эта современная модификация «робинзонады» не отличается какими-либо значительными социальными, познавательными или художественными достоинствами. Морской офицер Робин Крузо попадает на необитаемый остров и выживает только благодаря расположению шимпанзе, обеспечивающего нового «Робинзона» всем необходимым. Однажды лейтенант Крузо (Дик Ван Дайк) видит на прибрежном песке следы человека. Оказывается, остров избрала своим убежищем туземная амазонка, которую Робин нарекает «Средой». Среда (Нэнси Квэн) бежала от отца, вождя племени Танамашу (Аким Тамиров), который собирался выдать ее замуж за нелюбимого. Вскоре на остров прибывают подруги Среды. Они полны решимости бороться за женскую эмансипацию и с помощью Крузо готовы противостоять Танамашу и его воинам. Одержав победу, Среда и ее подруги устраивают празднество, во время которого Среда избирает Крузо своим женихом. Лейтенанта Робина вызволяет внезапно появившийся вертолет.

●

Роман Мэри Маккарти «Группа» долгое время числился под номером первым в списке бестселлеров. Известно, что сразу же по выходе романа в свет продюсер Отто Преминджер предложил автору 250 тысяч долларов за право экранизации.

В романе Маккарти рассказывается о восьми выпускницах

Отовсюду

американского колледжа «Вассар Скул». Их глазами писательница смотрит на американскую действительность тридцатых годов. Девушки мечтают сделать что-нибудь для «развивающейся» Америки, сочувственно относятся к «новому курсу» Рузвельта и больше всего на свете опасаются быть похожими на «мать и папашу». Однако большинство из них, в конце концов, банально приемлет условности общества, ранее ими отвергавшиеся. Они стремятся быть «радикалками», но это им удается только в сфере любовных отношений.

Постановщика Сиднея Люмета привлекла, по отзывам прессы, возможность сделать фильм, «радикальный» именно в интимном плане. У него получился в высшей степени «откровенный» фильм. Его «шокирующая цензора честность» сочетается, однако, с более «мягким», по сравнению с романом, отношением к окружающей действительности.

Реймонд Дэрнет отмечает интересные актерские работы Джоан Хэкет (Дотти) и Джоанны Петтет (Кей — одна из восьми героинь, покончившая самоубийством).

●

На берегу Миссисипи, неподалеку от городка Батон Руж, в сердце Луизианы, снимает свой новый фильм «Торопливый закат» Отто Преминджер. Его съемочная группа, в составе которой негритянские актеры Роберт Хукс, Би Ричардс, Дайанн Карролл, Рекс Ингрем, а также Джейн Фонда, Майкл Кэн, Джон Филипп Лоу, разместилась в двух отелях, день и ночь охраняемых вооруженными до зубов сотрудниками полиции, ибо они живут все вместе — белые и черные. Об этих местах Роже Вадим, приехавший сюда со своей женой Джейн Фонда, говорит: «Здесь нет для черных мест в ресторанах, а на пароходах, бороздящих воды Миссисипи, устроены раздельные каюты для белых и цветных; в это трудно поверить, но это так». Постановщикам фильма пришлось предусмотреть в смете картины сумму в сто пятьдесят тысяч долларов «на оплату охраны съемочной группы».

В фильме Преминджера раскрывается одна из сторон негритянской проблемы в США в годы вскоре после окончания второй мировой войны, когда негритянские солдаты армии США возвратились на родину из Европы и вновь столкнулись с условиями сегрегации.

●

...Вечер присуждения премии «Оскар». Театр в Санта-Моника набит до отказа. Актер Фрэнки Фэйн (Стивен Бойд) предвкушает получение премии.

Среди присутствующих и его ближайший друг Хайми Келли (Тони Беннет). Он вспоминает их общие юношеские злоключения, в частности довольно близкое знакомство с шерифом по ложному обвинению в сводничестве. Все это было давно. С тех пор Фрэнки достиг многого — женился по любви, стал голливудской «звездой».

Теперь его слава клонится к закату. В час испытания Фрэнки узнает, что его кандидатуру выдвинули на соискание «Оскара». Теперь ему как никогда нужна реклама. Он собирается обнародовать ту давнюю историю — публика будет заинтригована и, безусловно, станет ему симпатизировать еще больше, чем прежде. Придет «настоящая» слава, не беда, если у нее будет незначительный привкус скандальности.

Фрэнки ошибся в своих расчетах. Жена и Хайми ополчаются на него, он кругом в долгу... Идет церемония присуждения «Оскара». Фрэнки награды не получил.

«Акры визгливых диалогов и огромные дозы морализации никак не могут замаскировать главной черты кинофильма «Оскар» — его глупости»,—пишет один из критиков. Неудача, постигшая создателей фильма (режиссер Джозеф Левин), тем более огорчительна, что роман, по которому он был поставлен, обладал определенным (хотя, быть может, и не слишком сильным) критическим зарядом, рисуя атмосферу всеобщей коррупции, царящую в Голливуде.

●

«Веселый», «оптимистический» — так отзывается Нина Хиббин в коммунистической «Морнинг стар» о голливудском фильме «Русские идут...» (режиссер Норман Джюисон).

Случайно приблизившись на большее, чем положено по инструкции, расстояние к американскому побережью, командир советской подлодки сажает ее на мель. Несколько человек отправляются на берег разведать обстановку. В условиях «холодной войны» экспедиция требует величайшей осторожности и тайны. Однако вскоре весь остров уже знает о «вторжении» русских. Местные жители вооружаются. Ими командует воинственный полковник в отставке...

Решив, что посланная им группа матросов взята заложниками, командир угрожает взорвать гавань — единственный, по словам рецензента, эпизод, выпадающий из общего доброжелательного по отношению к русским тона картины.

Нина Хиббин отмечает превосходную игру актеров, среди которых есть и впервые снимающиеся. Главную женскую роль с живостью и блеском исполняет Ева Мэри Сент, но лучше всех в этом фильме, по мнению Хиббин, Алэн Аркин. Он создает «великолепный, сильный образ... сообразительного советского морского офицера, брызжущего весельем, находчивого, обаятельного и изысканно вежливого...».

Фильм кончается вполне благополучно, и зритель покидает кинозал, «как редко сейчас бывает, в приподнятом настроении». Хиббин высоко оценивает саму направленность фильма — против «подозрительности, предрассудков, невежества и ограниченности, разделяющих нации и поддерживающих настроения холодной войны».

Большинство рецензентов также оценивают фильм положительно. Большинство, но не все. Так, например, рецензент журнала «Филмз ин ревью» считает, что фильм «может доставить удовольствие только тем, кто предпочитает смеяться над американцами, а не вместе с ними». Причина этого, по мнению рецензента, в том, что в фильме «американцы выглядят глупее русских».

●

Фильм «Шенандоа» принес режиссеру Эндрью Маклаглену лавры лучшего в Голливуде специалиста по вестернам. Говорят, ему даже удалось до некоторой степени вернуть этому киножанру «былую красоту».

В его недавнем фильме «Редкая порода» играет актриса Морин О'Хара, вновь выступающая в своем постоянном амплуа — покорительницы американского Запада... Приехав из Англии, чтобы продать херфордшайрского быка-медалиста, и оставшись вдовой — муж погиб на пути в Америку,— Марта решает заняться разведением племенного скота. Конечно, она блестяще справляется с этой задачей, успешно завоевав при этом сердца ковбоя и его хозяина, владельца ранчо. В каждом вестерне, по традиции, должен звучать «антиколониальный» мотив, направленный против Англии. Фильм «Редкая порода» тоже без этого не обходится. Охваченного безумием «медалиста» может усмирить только торжественная мелодия национального английского гимна «Боже, храни короля...».

●

Фильм «Пропал шпион», поставленный Даррелом Халленбеком, может только дискредитировать научно-фантастический жанр — считает «Мансли филм буллетин».

...Шпионский центр, известный посвященным под условным названием «Дядя», серьезно озабочен проблемой исчезновения в Лондоне кошек. Связав это событие с кознями своего лютого врага, шпионской же организации «Дрозд», люди из «Дяди» решили докопаться до истинной причины неожиданного бедствия. Оказалось, что некий ученый, найдя способ омолаживания человека, испытывает эликсир молодости на кошках. Узнают об этом и шпионы из «Дрозда». Начинается охота за «формулой». Верх одерживают агенты «Дяди».

«Ни живости, ни искры ума во всей этой чепухе»,— резюмирует рецензент.

ФРАНЦИЯ

На состоявшемся в Гиерре фестивале «Молодое кино Франции» жюри, в которое входили актриса Эммануэль Рива, писатели Ален Роб-Грийе, Луиза де Вильморен и другие, главный приз был присужден картине Эда Лунца «Незрелые сердца». Фильм сделан в манере, приближающейся к стилистике документа, с непрофессиональными исполнителями. Прогрессивная печать одобряет социальную резкость картины, прямоту, с которой режиссер ведет речь об отщепенцах буржуазного общества, о лишенном цели мятеже молодых. Лунц не впервые обращается к этой теме — ей была посвящена и его короткометражная лента «Дети сквозняка». Специальный приз жюри присужден картине Люка Мулле «Брижитт и Брижитт», о которой пишут как о комедии, полной изощренной, виртуозной наивности, причудливо простодушной, полной незамысловатых приключений; героини — две юные девушки, приезжающие из провинции учиться в Париж. Люк Мулле до того ставил короткометражки — «Пережаренный бифштекс» и «Черные земли», документальную картину об отсталых сельскохозяйственных районах Франции; но вообще-то он больше известен как постоянный критик «Кайе дю синема». Премия за лучшую актерскую работу досталась Жан-Пьеру Лео — герою ленты Годара «Мужское, женское».

В связи с фестивалем «Молодое кино» оживилось обсуждение новых тенденций в сегодняшнем киноискусстве Франции. Все яснее становится связь поисков «новой волны» с традициями Виго и Ренуара. Но, радуясь прояснению традиционных связей «новой волны», умножившимся доказательствам ее «законорожденности» в истории французского искусства, критики не без основания тревожатся о спаде новаторских исканий, об уменьшившемся притоке сил: бо́льшая часть имен, сегодня упоминающихся как имена молодых, впервые замелькала еще в 1958 и 1959 годах, когда столь энергично обновлялся французский экран. Добавим к тому же, что возвращение в лоно традиций сопровождалось коммерческим перерождением многих вчерашних «искателей».

●

Роже Вадим поставил «Добычу» по роману Золя, увеличив еще на один фильм и без того длинный список экранизаций романов великого французского прозаика. В одной из статей, появившихся в связи с «Добычей», сказано, что Золя сыграл для отечественного кинематографа едва ли не ту же роль, что для эллинской трагедии Гомер. Не первым был Вадим и в своем намерении перенести действие в современность. Нарушение верности Золя сказалось не в смене костюмов на сегодняшние. Как пишет известный прозаик Арман Лану, Вадим испугался гражданской смелости старого романа. Лану вспоминает остроту общественной ситуации вокруг романа в дни его появления, пишет о «разгневанности» Золя, определившей накал его прозы. Вырвав коллизию «Добычи» из ее историко-социального контекста, режиссер, как пишет Лану, оставил только «бедра». Но даже в изображении «жизни плоти» Вадим трусливей Золя. Приведя страницу из романа, Лану сопоставляет бесстрашие и резкость правды Золя с шикарной и щекочущей эротикой Вадима, с этой эротикой-люкс, эротикой на распродажу, которой отвечает такой же коммерческий эстетизм (жалким магазинным подражанием эстетизму Висконти называет Лану сцены, где камера смакует контрасты мехов и наготы и т. п.).

«Г-н Вадим, вы поступили дурно!» — озаглавил Лану свою статью.

●

Будет ли разрешено Алену Делону пролететь на маленьком самолете под парижской Триумфальной аркой? По установленным муниципалитетом правилам полеты над городом на высоте менее трехсот метров запрещены, а нарушат ли это установление ради фильма Робера Энрико «Искатели приключений», где Делон снимается вместе с Лино Вентурой и канадской актрисой Иоанной Симкус?

Робер Энрико, режиссерская звезда которого взошла после

Отовсюду

успеха его короткого фильма по новелле Амброза Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей», снимает вторую — после картины «Большие глотки» — полнометражную ленту. «Искатели приключений» — настоящий фильм авантюр, герои его — люди экстравагантных и опасных профессий, отважные неудачники, мечтающие поправить дела. Известно, что где-то над берегами Конго исчез самолет, перевозивший огромные ценности, герои отправляются на розыски. Четвертым авантюристом оказывается пилот самолета, роль которого играет Серж Реджиани. Кажется, счастье улыбнулось всем четверым, деньги в их руках. Но их настигает погоня. Стычка за стычкой. Погоня в небесах над всей Африкой, над Францией... Финальная битва на пустынном острове близ Ла Рошели, взрывы гранат... Вся эта бурная фабула снимается на натуре — в Тунисе, в Дакаре, над Ла-Маншем.

●

Брижитт Бардо не собирается из-за своего нового замужества нарушать профессиональные обязательства. Она в срок приступила к съемкам нового фильма, который ставит Серж Бургиньон, известный своей картиной «Воскресенья в Виль д'Авре».

Бургиньон определяет жанр начатой им новой работы как «сентиментальную комедию». Бардо играет здесь девушку, позирующую для фотообложек, впрочем, профессия ее не так уж и важна, замечает постановщик. Бургиньон отметил, что хотел бы добиться, чтобы на экране героиня говорила так, как сама Бардо в жизни: не обдумывая слов, как остальные не обдумывают движений,— просто встают, ходят, садятся... Но он в то же время отрицает всякую биографичность фабулы своей комедии, не поддаваясь на провокации репортеров, обожающих отождествлять экранные переживания героинь Бардо с ее личной жизнью.

●

Среди планов, время от времени обуревающих кинодельцов, то и дело всплывает план повторной постановки фильмов, стяжавших в свое время успех. И дело заходит не только о Тарзане и Бен-Гуре. В непосредственной близости к премьере классического фильма с Жаном Габеном «Пепе ле Моко» (1937) Голливуд выпустил свою версию того же сюжета. Сейчас снова предполагается «реэкранизация» «Пепе». Роль благородного бандита, когда-то сыгранную Габеном, предлагают Роберу Оссейну — он пока не ответил ни да, ни нет, сославшись на свою занятость (Оссейн готовится снимать картину «Я убил Распутина»).

Постановку хотят поручить тому же Жюльену Дювивье, который создал первую версию «Пепе ле Моко». Само собой, новый фильм должен быть снят в цвете, в широкоформатном варианте.

●

Жерар Блэн, исполнитель «Красавчика Сержа», «Кузенов» и многих других фильмов, последние три года был почти без работы. Сейчас он снялся в главной роли в картине «Джо Калигула», поставленной режиссером Хосе Беназерафом; однако этот фильм на экраны пока не выйдет: его запретили, сославшись на дух насилия и непристойность, которые здесь, по мнению цензоров, торжествуют. И Блэна и Хосе Беназерафа энергично атакуют журналисты. Отводя обвинения цензуры, Беназераф ссылается на объективную жестокость общества: фильм, правдиво его изображающий, неизбежно жесток по материалу; что до обвинений в непристойности, режиссер их решительно отвергает: «Я слишком здоровый человек... А уж изготовлять на пленке непристойности в расчете, что их хорошо раскупают, делать их кому-то в угоду... Нет, уж такого никогда не позволю себе!»

●

Возымела действие кампания, поднятая французской кинокритикой в защиту «забытого актера»: Мишель Симон вместе со своей партнершей— собакой по кличке «Помпон» — уже начал сниматься в новом фильме. Симон сыграет здесь старого окопника первой мировой войны, всю жизнь традиционно говорящего, что терпеть не может евреев. В 1944 году у него на руках оказывается десятилетний мальчик, родители которого, евреи, убиты нацистами и который сам подлежит отправке в лагерь уничтожения. Участие в картине «Старик и ребенок» — 137-я работа старого мастера кино.

●

Умер Жюльен Каретт, прекрасный комический актер, участник ряда классических фильмов тридцатых годов — назовем хотя бы «Великую иллюзию» и «Человека-зверя» Ренуара. Придя в кинематограф довольно поздно, тридцати с лишним лет от роду, он дебютировал в фильме Превера. Каретт сотрудничал не только с Ренуаром, но и с Карне, Дювивье, Отан-Лара, Марком и Ивом Аллегре и другими режиссерами. Последние годы он был тяжко болен и обречен на неподвижность.

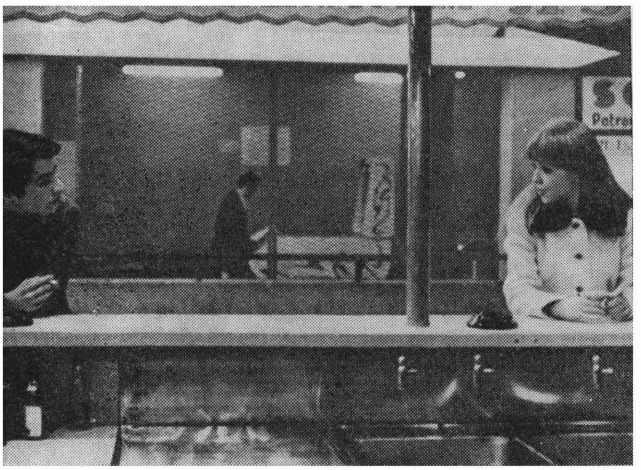
●

Молодой режиссер Аверти по заказу телевидения снимает фильм «Портрет Сальватора Дали». Старейшина сюрреализма весьма охотно согласился на сей раз «позировать» и даже энергично включился в разработку сценария будущего документального фильма о себе. Известно, что он настаивает на такой — к примеру — сцене: похищение быка вертолетом... Съемки в Испании. До Аверти другие французские кинематографисты уже пробовали однажды сделать фильм о Дали с его участием, но картина не попала на экран из-за чересчур уж непринужденного поведения ее героя перед аппаратом.

●

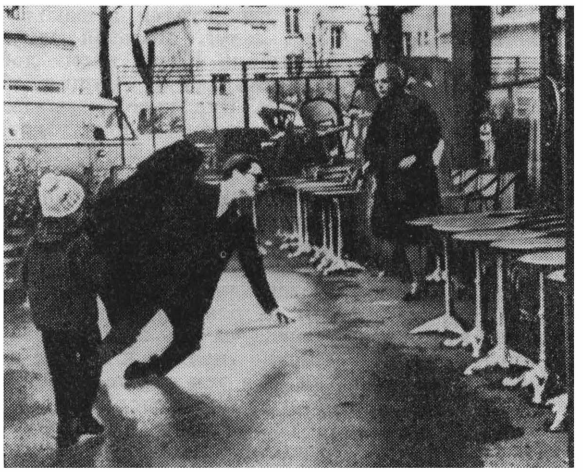
Фредерик Россиф, известный мастер монтажного документального кино, автор фильмов «Время гетто» и «Умереть в Мадриде», снимает в Баварии новую ленту. Как рассказывают посетившие съемки журналисты, это своего рода попытка восстановить личность по предметам, ее окружавшим, по интерьерам, пейзажам, с ней связанным, и т. д. Фильм называется «Король в Баварии»,

НОВЫЕ РАБОТЫ ФРАНЦУЗСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ



«Мужское, женское» (режиссер Жан-Люк Годар)

«На удачу, Бальтазар!» (режиссер Робер Брессон)



«451 градус по Фаренгейту» (режиссер Франсуа Трюффо)

Отовсюду

речь здесь о полубезумном монархе-меценате, друге Вагнера короле Людвиге II Баварском. Россиф работает по заказу цветного телевидения, которое приобретает все большее распространение в США. В Европе его фильм пойдет в кинотеатрах.

ФРГ

Свой третий фильм о Шпессарте начал снимать режиссер Курт Гофман — «Были времена в Шпессарте...». Лизелотт Пульвер, непременная участница фильмов о Шпессарте, появится на этот раз в обществе «знаменитых разбойников и мошенников».

ЮГОСЛАВИЯ

Все больше режиссеров-документалистов дебютирует в игровом кино. Вслед за Йоже Погачником, поставившим картину «Быки из замка», принялись за полнометражные художественные фильмы и другие его коллеги.

Матияж Клопчич снимает картину «История, которой нет» — о человеке, который не может найти свое место в обществе. Сценарий фильма написан специально для известного югославского актера Любы Тадича, исполняющего главную роль. В других ролях — Снежана Никшич и Лойзе Розман.

Брана Челович приступает к съемкам кинокомедии о боксерах под названием «Боксеры идут в рай». «Этот фильм будет героической комедией,— говорит режиссер,— героической в том смысле, как «Сирано де Бержерак» Ростана. Это история о бывшем чемпионе страны, который был наконец побежден... И вся картина будет рассказом о его жизненном и спортивном нокауте».

●

Пять лет назад Анджей Вайда снял в Югославии «Сибирскую леди Макбет» по повести Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». Сейчас знаменитый польский режиссер снова приехал работать в Югославию.

На студии «Авала-фильм» начинается работа над картиной «Врата рая» по одноименной повести Ежи Анджеевского, посвященной так называемому «детскому крестовому походу», который происходил в тринадцатом веке. После неуспеха очередного крестового похода церковники объявили, что только невинные дети, «не обремененные грехом», смогут освободить гроб господень в Палестине.

Однако долгий путь до «святых мест», эпидемии, голод и стрелы сарацинов сделали свое дело: лишь немногие «крестоносцы» вернулись во Францию. В центре фильма — история францисканского монаха, прошедшего с детьми весь «крестный путь» и усомнившегося в религии и вере, которые столь бесчеловечны.

●

Французский режиссер Анри Верней снимает в окрестностях города Нови Сад картину «25-й час» по одноименному роману румынского писателя Виржиля Георгиу. Герои фильма — румынский крестьянин Джон Мориц (Энтони Куин) и его жена (Вирна Лизи) — живут спокойно и счастливо, не интересуясь тем, что происходит вокруг. Но начинается война. Случайно Джон попадает в облаву и оказывается в концентрационном лагере. Попытки доказать, что он ни в чем не повинен, не удаются. Джон пытается бежать, но снова попадает в лагерь. В результате различных перипетий гитлеровцы фотографируют Джона и публикуют его портрет на обложке журнала. После освобождения Румынии он возвращается на родину, но соотечественники убеждены в том, что он сотрудничал с нацистами. В конце концов ему удается реабилитировать себя, встретиться с женой и начать новую жизнь.

Продюсер картины — Карло Понти. В ролях актеры из Франции, Англии, Италии, Чехословакии и Югославии.

ЯПОНИЯ

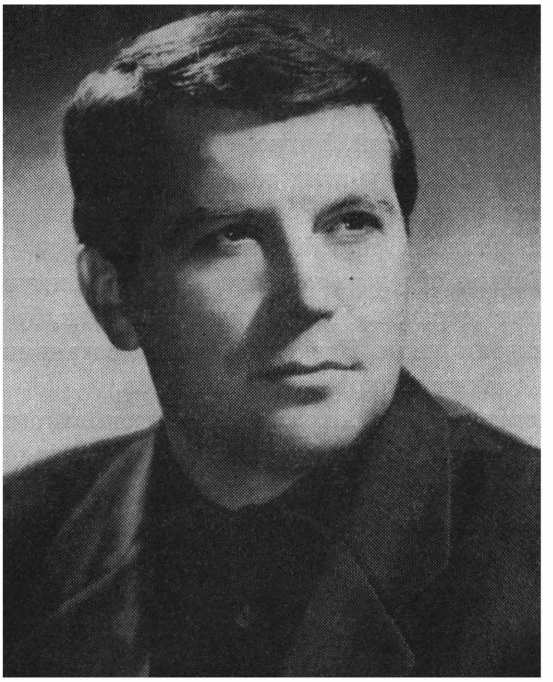
В Токио основана новая кинокомпания, в задачу которой входит создание фильмов на языке эсперанто.

●

Многое построено на контрастах в фильме «Она и он» (режиссер Сусуми Хани), начиная с главного противопоставления — новый жилищный квартал в Токио и городская свалка, где ютится несколько ветхих лачуг. Молодая замужняя женщина Наоко полна доброго участия к их нищим обитателям. Она даже оказывает помощь старьевщику, который когда-то учился вместе с ее мужем в университете. Теперь у бывших коллег никаких общих интересов. Старьевщик — неисправимый мечтатель, муж Наоко — трезвый и практичный делец, для которого смысл жизни — благосостояние и комфорт. «А вы как полагаете,— словно спрашивает Хани зрителя,— в чем он, по-вашему, состоит, этот смысл?»

Кинокритику Гордону Гау фильм Хани кажется банальным и подражательным. Он утверждает, что режиссер взял за образец модернистские фильмы, выпускаемые в Европе. Другие рецензенты, однако, считают, что при всей наивной символике образов (забор, воздвигаемый между свалкой и кварталом для «приличных людей» и т. п.) фильм Хани тем не менее смотрится с интересом. Главные роли исполняют Сачико Хидари (Наоко), Эйджи Окада (ее муж) и Кикуи Янашита (старьевщик).

Сценарий



Б. МЕТАЛЬНИКОВ

Дом без хозяина

ИСКУССТВО КИНО 1966

ЧАСТЬ I

Лес был убит войной. Видно, не один день стояла здесь оборона и бушевал артиллерийский огонь. Но убитых солдат закопали, а расколотые и обезглавленные деревья остались стоять. И в эту пору ранней весны не понять было, осталась ли живой хоть одна ветка на обугливших ся стволах.

Егор Байнев сидел на подножке вагона и хмуро смотрел на проплывавшие мимо искалеченные деревья. На других подножках, буферах и площадках между вагонами тоже сидели люди. Несколько самых отчаянных забрались даже на скользкие, покрытые тонким ледком крыши вагонов.

Поезд стал замедлять ход. Дверь вагона открылась, и стал виден тамбур, битком набитый людьми. Старая, усталая от непрерывной ругани проводница выглянула из вагона и, увидев Егора, недовольно буркнула:

— Прицепился все-таки?

Егор не ответил ей. Он спустился на последнюю ступеньку и стал смотреть вперед, где показалась станция или, вернее, где она была когда-то, а теперь виднелись груда развалин и наскоро сколоченный деревянный барак. Оттуда уже бежали, растягиваясь по всей длине поезда, люди с мешками и узлами. Проводница заторопилась.

— Давай вылезай поживее! Мне дверь запирать надо! — крикнула она куда-то в глубь тамбура.

На ступеньки протиснулись два веселых молодых солдата с вещмешками и роскошными чемоданами, явно заграничного происхождения. Как только они вышли на ступеньки, проводница поспешила захлопнуть дверь.

— Станция Березай, кому надо — вылезай! — весело сказал один из солдат и спросил Егора: — Домой, служба?

Егор молча кивнул. Второй солдат внимательно осмотрел Егора и усмехнулся. Он заметил характерное различие в их обмундировании. Бушлат Егора был в носке не менее трех лет, вместо сапог — латаные ботинки с обмотками, а там, где у солдат остались петли для погон, у Егора, похоже, их никогда и не было. Да и тощий вещмешок его сильно отличался от их чемоданов.

И поэтому второй солдат сказал:

— Срок отбывал?

Егор злобно посмотрел на него, хотел ответить резко, но смолчал и поспешно спрыгнул с подножки.

Он шел по раскисшей дороге, когда сзади показалась машина. Ревя изношенным мотором, она, как лодка на волнах, ныряла из одной ямы в другую.

Егор остановился и поднял руку, но машина свернула вправо, норовя объехать его. Егор тотчас же шагнул вправо, стал перед машиной, и шоферу ничего не оставалось, как затормозить.

— Тебе что, жить надоело? — заорал шофер, выскакивая на подножку.

— Домой я тороплюсь, браток,— примирительно ответил Егор.— Не серчай.

— Все торопятся! Нынче никто медленно не живет. А за то, что нахрапом под машину лезешь, — не возьму! Сойди с дороги!

Но Егор и не думал трогаться с места. Шофер захлопнул дверцу. Взревел мотор, и машина двинулась на Егора. Егор уперся рукой в капот и попятился, но дороги

не уступил. Шофер нарочно поддавал газ. Мотор угрожающе взвывал, машина рывками двигалась на Егора, но тот уперся обеими руками в капот и словно сдерживал машину, хотя на самом деле просто держался, чтобы не упасть под нее.

Шофер понял, что Егор не отступит, схватил длинную заводную ручку — обычное оружие шоферов — и выскочил наружу.

— Отойдешь? — замахнулся он ручкой.

Егор весь подобрался, словно готовясь к прыжку, быстрым взглядом прикинул расстояние, отделяющее его от шофера, но вдруг раздумал и, сняв шапку, слегка наклонился, подставляя голову под удар.

— Ты, герой, давай уж сразу по голове! — насмешливо сказал он. — А то хватишь сдуру по плечу или по руке, а руки мне еще нужны...

— Ты что? Психический? — ошалело спросил шофер.

— А нынче все немножко того! — почти весело ответил Егор, оценив перемену в шофере.— Думаешь, ты нормальный, если лезешь на человека машиной? — Он надел шапку и уже совсем по-приятельски спросил: — Закурить не найдется?

Шофер, окончательно обалдев от такого оборота дела, заморгал и медленно полез в карман за папиросами.

И вот по дороге идет машина. Дорога то поднимается в гору, то опускается в лощину, где еще лежит снег. Потом она останавливается, и видно, как Егор на прощание обменивается рукопожатием с шофером и сворачивает с большака на лесной проселок.

Идет Егор ходко, тощенький вещмешок ему не в тяжесть. Подобревшими глазами, каких мы у него еще не видели, посматривает он по сторонам.

Из леса, где еще голубеет снег, бежит по дороге тысячами ручейков веселая снеговая вода и сверкает на солнце. Кажется, что от этого сверкает и сам воздух над проселком. Может быть, от этого же добреют глаза Егора. Он все ускоряет шаг, видно, недолго осталось до дома.

Вскоре лес расступился, дорога поднялась на бугор, и Егор невольно остановился.

Далеко впереди, в лощине, лежали его родные Осинушки. Горели на солнце стекла, кое-где курились печные трубы, и тонко тюкали два топора.

Егор глубоко вздохнул и каким-то невольным жестом снял шапку.

Постоял немного, обвел заблестевшими глазами горизонт и быстро пошел вперед.

Но через несколько шагов снова остановился. Около дороги была братская могила — выгоревший фанерный обелиск со звездой и наспех сделанная ограда из жердей. Егор несколько секунд постоял, поправил упавшую верхнюю жердину и снова двинулся дальше.

Подойдя к дому, он услышал звук пилы. Поэтому, минуя крыльцо, он завернул за угол.

Две женщины, низко согнувшись над козлами, пилили дрова. Одна была его мать, другая жена. И вдруг этот унылый, какой-то сиротский звук пилы, медленно ходившей в руках усталых женщин, и их согнутые спины в одинаковых стареньких телогрейках сжали сердце Егора. Может быть, в этот миг предстала перед ним вся долгая и тяжелая жизнь этих двух дорогих ему женщин. И он медленно двинулся

к ним, словно виноватый, а они, отупевшие от долгой однообразной работы, ничего не видели около себя.

И только когда он оказался совсем рядом, они заметили его и разом вскрикнули.

— Ой! Егор!

— Сынок!

Жена первая кинулась к нему, обхватила его обеими руками, припала лицом к бушлату и вся затряслась от рыданий:

— Ой, Егор... Ой, Егорушка!.. Родненький!

Егор крепко закрыл глаза и прижался щекой к ее голове.

— Ну, полно, полно!.. Теперь уже все!.. Теперь уже вместе! — сдавленным голосом говорил он и гладил ее большими стосковавшимися руками по голове, по плечам, по спине.

А потом он открыл глаза и увидел мать. Старуха, понимая, что сейчас ее черед последний, терпеливо ждала рядом и привычно не ощущала катившихся из глаз слез.

Егор протянул к ней руку, и мать тоже прижалась к нему.

— Вернулся! Слава тебе, господи! Сыночек, родненький...

Егор крепко обнял обеих женщин и спрятал лицо между ними. И никто из них не заметил, как из-за угла дома выбежали двое ребятишек — мальчик лет шести и девочка постарше года на три.

— Верка, чего это они? — с недоумением спросил мальчик сестру.

Девочка, глядя исподлобья на взрослых, ответила:

— Это, наверное, наш отец...

По деревенской улице шел нетвердой походкой мужик на деревяшке. За ним бежали ребятишки, в том числе и Егоровы дети, и кричали:

— Дядь Леш, дядь Леш, покажи, как фашист стреляет!

— Брысь! Я уже показывал...

— Дядь Леш, дядь Леш! Ну еще разик! Последний!

Мужик поднял свой обрубок с деревяшкой и повел им, как автоматом:

— Ды-ды-ды-ды-ды!

Ребятишки завизжали от восторга. Один даже упал, изображая убитого.

А маленький, Петька, ревниво спросил сестру:

— Верк, а наш папка так умеет?

— А вот увидим — спросим.

— А скоро увидим?

— А я почем знаю?.. Как отдохнет...

Лешка подошел к дому, где у крыльца стояли оживленно судачившие женщины, одна с полными ведрами, другая с пустыми.

Вместо приветствия он опять поднял на них свою деревяшку:

— Ды-ды-ды-ды-ды!

— Лешенька! Да ты никак опять загулял! — всплеснула руками одна из женщин.

— Так точно! — весело ответил Лешка.— Но боезапас кончился. Вот иду к Егорке. Должен он, как воскресший Лазарь, полдиковинки поставить своему фронтовому другу?

— Ой, Лешенька! — хихикнула другая.— Да он как заперся со своей женкой, так третий день из дому не выходит.

— Детишек к матери отправили! А она им еду и воду носит...— добавила со смехом первая.

— Молодец! — восторженно воскликнул Лешка.— Вот это по-нашему! По-гвардейски! А вы, милки мои, никак позавидовали? Нехорошо!.. Вы б меня кликнули, я ведь тоже знаю, как у вас двери замыкаются!— и он сгреб их обеих в охапку.

Женщины завизжали, засмеялись, отбиваясь от него крепкими кулаками.

— Пусти! Отстань!

— Черт хромой, без ноги, а туда же!

— Так ведь у меня только полноги нет! — захохотал Лешка, отпуская их.— А во всем остальном я мужик при полной амуниции!

— Ну и неси свою амуницию куда подальше!

— А куда? Я к Егорке шел... Правда, он гостей не принимает?

— Да ведь говорено же тебе, не до тебя им!

А у Байневых в это время шел тяжелый разговор. Анна в накинутой поверх рубашки юбке сидела возле недавно затопленной лежанки и, глядя в огонь, медленно говорила:

—...Вот уже и война кончилась. Кто живой остался — вернулся... Кого не отпустили — письма пишут. А от тебя все нет никакого известия... Да и Лешка-хромой, дружок твой, все твердил — нет его и не жди! Сам видевши, как его миной накрыло... Было такое или нет?

— Было, было...— сквозь зубы ответил Егор.

Он тоже не смотрел на жену — это ему было трудно. Он лежал на кровати, заложив руки под голову, и смотрел куда-то вверх...

— Словом, допустила я к себе в дом этого человека... Не для себя... для ради детишек... Побоялась, что одной мне их не поднять... А через два месяца от тебя письмо получилось. Ну, я ему и сказала, чтоб уходил... Вот и все!..— облегченно закончила она.

— Небось жалко было?

— Жалко, что так получилось... Я его не для греха брала — для жизни... У нас в колхозе бабе одной, без мужика, не откричаться... Сам увидишь... Ну вот... а теперь говори, что думаешь...

— А чего говорить? — тоскливо усмехнулся Егор.

— Что хочешь... только не молчи...

Но Егор молчал, и в глазах его были боль и тоска.

— Хоть бы поинтересовался, кто такой...— неуверенно сказала Анна, и так как Егор не ответил, спросила: — Или неинтересно?

— Не бойся... Добрые люди не раз еще скажут,—с горечью ответил Егор и закрыл глаза, стиснув зубы.

Потом спросил:

— Что ж ты сразу промолчала? Выходит, лукавить научилась...

— А ты хотел, чтобы сразу обухом по голове? Я ведь не железная... И так уж на всю радость два только денечка оставила... Или тебе и этого много?

Егор открыл глаза и усилием воли загнал всю свою боль и горечь куда-то вглубь. Он тряхнул головой, приподнялся на локте и почти весело сказал:

— Ну, давай, давай! Ты же меня сейчас и корить будешь? Ну и бабы!

Пораженная этой интонацией, Анна повернулась к нему.

— И врешь ты все небось! Должно быть этот мужичонка сам от твоих попреков сбежал,— продолжал Егор с усмешкой.

Анна встала и прижала руки к груди.

— Ой, Егор! Ты только не шути... Я хуже всего боюсь, когда ты шутить начинаешь.

— А я и не шучу,— медленно сказал Егор и позвал: — Иди сюда.

И когда Анна, еще не веря ничему, робко подошла, он притянул ее к себе за руку и сказал, глядя ей в глаза:

— Раз не для греха ты его в дом пустила, а для жизни — стало быть, никакого греха в том и нет... Нет! Вот какое будет мое слово...

Анна всхлипнула, рухнула возле него на колени и прижалась лицом к его груди. Егор положил ей руку на голову, но в глазах его снова появилась тоска. Он принял решение, но еще не смирился со случившимся.

В маленьком затоптанном правлении колхоза сидели двое: старичок бухгалтер в очках, состоящих из двух разных оправ, скрепленных проволочкой, и кряжистый, краснолицый председатель Прохор Афонькин в пиджаке, надетом прямо на нижнюю рубаху.

Бухгалтер бойко щелкал костяшками счетов, шевеля при этом губами, а Прохор, запустив руку в шевелюру, сидел, навалившись грудью на стол, силясь вникнуть в какие-то бумаги.

Бухгалтер, глянув в окно, вдруг слабо, по-стариковски оживился:

— Погляди, Прохор Иванович, никак это Егорка Байнев к нам ладит...

Прохор, посмотрев в окно, тоже оживился и сказал:

— Если к нам, скажи пусть подождет, я сейчас приду.

И вышел.

...Прохор стоял в чистой половине перед старым помутневшим зеркалом, за рамку которого было засунуто множество фотографий, особенно военных лет, изображающих его в самых воинственных позах; он уже переоделся в новенький китель с добрым десятком орденов и медалей.

Сделав внушительное лицо, он бросил последний взгляд в зеркало и вышел...

...Войдя в правление, он сделал удивленно-обрадованное лицо:

— А, Егор! Ну, наконец-то! Здорово!— он широким, размашистым жестом подал ему руку, другой похлопал его по плечу.— Ну, с возвращением тебя! С воскрешением, можно сказать, из мертвых! Да ты раздевайся, раздевайся! Тут у нас тепло! Чем мы богаты, так это дровами. Хоть на трудодни их выдавай! — похохотнул он.

Он подал пример, скинув добротное суконное полупальто. И если Егор до сих пор чувствовал себя ровней и старым приятелем, то, взглянув на обилие наград у Прохора, вдруг словно померк и сразу почувствовал себя неловко.

От Прохора не укрылось впечатление, которое он произвел на Егора, он был очень доволен этим и еще больше оживился.

— Да ты садись, рассказывай. Сколько лет не видались! — Он подвинул Егору табуретку, сам сел за стол, и эта мизансцена еще больше поставила их в неравное положение.

Бухгалтер, видимо, привыкший к таким представлениям, изредка поглядывал на них, усмехаясь в усы, но помалкивал.

— Да что рассказывать-то? — вяло пытался возразить Егор.— Это тебе, верно, есть что порассказать. Ты воевал, а я по лагерям мотался: то по немецким, то по американским, то по проверочным...

— Да-а...— протянул Прохор.— Не повезло тебе... А ведь какой мужик был — орел! Я про тебя всегда думал: ну, останется жив Егорка — не иначе как до майора дойдет.

— Вот... дошел! — усмехнулся Егор.

— Сам-то я только до старшего лейтенанта дотянул,— как бы с сожалением сказал Прохор.— Мне в райкоме и сказали: ну, раз ротой командовал, бери колхоз — там у тебя работников на взвод наберется... А какой взвод — бабы одни...

— Ну, стало быть, зачисляй меня теперь в свой взвод,— натянуто улыбнулся Егор. Его раздражала эта смесь сочувствия с самодовольством, но ссориться он не хотел.

— Да-а, зачислять... — глубокомысленно нахмурился Прохор.— Куда же тебя зачислять?.. Бригадир уже есть, кладовщик тоже. Сам понимаешь, хоть я тебе и друг, вместе, можно сказать, девок на посиделках прижимали, но не гнать же человека с места.

— Ты, Прохор, этим не мучайся,— просто и искренне сказал Егор.— Я столько в неволе наломался, что дома-то да на воле мне теперь любая работа в охотку. Лишь бы кормила...

— Ну да, ну да! — облегченно вздохнул Прохор.— Оно, конечно, дома-то... это... это, брат,— он ничего не придумал, но тем не менее внушительно закончил:— дома!.. Документ-то тебе какой-нибудь выдали? — скороговоркой, словно не придавая значения вопросу, спросил он.

— Ну а как же? Без бумажки я букашка, а с бумажкой— человек!— Егор вынул из нагрудного кармана справку и подал ее председателю.

Тот очень внимательно углубился в чтение. Потом стал читать даже надпись на печати. Егор невольно усмехнулся.

И вот она наконец работа, по которой так стосковался Егор.

Он поднялся на косогор, ведя под уздцы лошадь с волочившимся сзади плугом. Оглядел залежь, образовавшуюся во время войны, которую теперь предстояло поднимать.

Справа было озеро, слева на косогоре уже вел борозду другой пахарь, а еще дальше тарахтел старенький довоенный трактор.

Недавно взошедшее солнце стелило длинные тени.

Егор установил лошадь, поплевал на ладони и взялся за плуг.

— Но, родная! — весело понукнул он лошадь.

Старая, еще мохнатая после зимы, лошадь двинулась с места, лемеха вонзились в землю, и пошла первая борозда. Тотчас же стали слетаться к ней со всего поля грачи.

Егор довел борозду до конца, повернул лошадь и, прежде чем двинуться дальше, присел, поднял тугой ком маслянисто поблескивающей земли и тем же движением, каким разламывают хлеб, разломил его и понюхал, с наслаждением вдыхая древний дух земли.

Вдруг послышался глухой удар.

...Взметнулась по всему плесу рыбья мелочь, выскочив из воды...

Поднялись грачи и заметались над полем.

...А деревенскую улицу огласил истошный крик плачущей бабы, которую вели, поддерживая под руки, две других.

— Не пущу!— отчаянно крикнула Анна, становясь перед сидящим за столом Егором, словно закрывая его от зашедшего к ним председателя.— Человек и так чуть не с того света вернувши, так мало вам?

— Да помолчи ты! — сердито отмахнулся Прохор.— Не с тобой я говорю! Слушай, ведь случайная это мина. Проверяли там.

— А мужик-то чей? Твой, что ли?! — перебила его Анна.— Твои теперь только бабы остались, вот ими и командуй! А в этом доме ты откомандовался, хватит!

— Во, Егор! Стало быть, тобой теперь бабы командовать начали.

— Ты, Прохор, этим меня не зацепишь,— угрюмо ответил Егор.— Для меня война и так слишком поздно кончилась... А тут, выходит, не отдохнувши, с одной войны да на другую? У меня дети! — кивнул он на печку, откуда с напряженным любопытством наблюдали за происходящим две головы.

— Ты бы лучше войну не поминал! — обозлился Прохор.— Не больно-то ты на ней отличился... Так что самый раз наверстать...

Егор медленно поднялся из-за стола, с сожалением посмотрел на председателя и покачал головой:

— Дурак ты, Прошка! Я бы своей долей с тобой поменялся. Да ведь ты бы сам не захотел, кабы тебе хоть денек довелось в моей шкуре побывать. Пока саперов не будет — на то поле пахать не пойду! — и демонстративно вышел в другую комнату.

— Дурак не я, а твой Егорка,— тоже словно бы с сожалением ответил Прохор уже Анне.— Не знает он еще, с кем нужно вась-вась, а с кем кусь-кусь...

И тоже вышел. Как только дверь за ним захлопнулась, Егор снова появился.

— Пугает, а? — задумчиво спросил он Анну, кивнув на дверь.

— Не больно-то он теперь нас запугает, — весело отмахнулась Анна.— Вот раньше — да!

И вдруг осеклась, словно вспомнив прошлое, которое не было безупречным. Она не смогла скрыть своего замешательства, бросила на Егора испуганный взгляд, потом поспешно отвела его, и похоже, что именно это и заставило помрачнеть Егора.

Неловкую паузу помогла разрушить Верка.

— Папк! — спросила она с печи.— А ты, правда, минов испугался?

Егор посмотрел на две головы, свесившиеся с печи, и лицо его потеплело.

— Не минов, а сиротить вас больно уж неохота,— улыбнулся он и ласково постукал детей головами друг о друга.

И снова Егор пашет. Но теперь уже впереди лошади идет сапер с миноискателем. Солнце вот-вот сядет, так что лица идущих неразличимы, и видны только три силуэ-

та. Странна и противоестественна эта картина: сапер, водящий перед собой щупом, напоминает сеятеля, только движения его помедленней, а когда это было видно, чтобы сеятель шел впереди пахаря?

...В сумерках медленной, усталой походкой Егор подошел к дому и остановился у ограды: Анна, еле видимая за деревьями сада, копала в огороде.

Егор толкнул калитку, вошел и, подойдя к Анне, остановился. Анна тяжело разогнулась, отбросила упавшие на лицо волосы. Егор молчал, но Анна сама ответила на невысказанный вопрос:

— Не дал Прошка лошадь. Сказавши, пока колхозные огороды не вспаханы — никому... Вроде нам картошка нужна позже всех...

Егор снова промолчал, потом взял лопату, оставленную, видно, матерью, и стал копать рядом с женой...

...Уже совсем стемнело. Различимые только на фоне светлого неба, они продолжали копать...

Лешка-хромой копал в огороде червей. Через ограду он увидел, как по улице, везя в телеге две бочки с водой, ехал Егор.

— Егор! Егорка! — радостно замахал он ему.

Егор остановил лошадь и подошел к ограде.

— Слышь-ка! В санаторий к нам сторож требуется. Валяй, пока не поздно!

— Гораздо хорош я буду в сторожах! — усмехнулся Егор, покачивая головой.

— Да это временно, Егор! — загорячился Лешка.— А на тот год я тебя на пристань перетащу. Будем вместе лодками заведовать. Ты глянь-ко! — Он нырнул за ограду и показал ему банку с червями.— Вот! Там на острове-то вокруг санатория песок, так отдыхающие по три рубля за спичечный коробок платят. Да еще в драку!

— Ты скажи! — поразился Егор.— На что люди деньги кидают?!

— Так то отдыхающие! Куда им деньги девать? Кормят, поят... И ты в санатории скорее прокормишься, чем в колхозе.

— А зимой что делать?

— А зимой поедем с тобой махоркой торговать,— оживился еще больше Лешка.— Любое дело! Города разные посмотрим...

Егор снова покачал головой:

— Нет уж. Я во как наездился да насмотрелся! — чиркнул он себе по горлу ладонью.— Хочу дома жить.

— Тьфу! — в сердцах плюнул Лешка.— Правду люди говорят — на дураках воду возят... Гляжу я на тебя и вижу — так оно и есть!

— Ну вот. Все меня дурачат! То Прошка дурачил, теперь ты... Осталось еще только женке обозвать, тогда я и сам, гляди, поверю.

Лешка как-то странно посмотрел на него:

— А что? Еще не называла? Тебя можно...

Егор мгновение смотрел на него округлившимися от бешенства глазами и вдруг схватил его за рубаху на груди и так рванул его на себя, что забор затрещал.

— Ну, Леха! Ежели ты мне еще хоть раз про это пикнешь — не посмотрю, что друг,— я тебя на вторую ногу укорочу! Понял?

И отшвырнул его от себя так, что тот не удержался на своей деревяшке и упал.

Егор устыдился своей вспышки.

— Прости, Леша. Я не хотел...— тяжело дыша, сказал он.

— Да что ты, что ты,— пробормотал испуганно Лешка, поднимаясь.— Я же пошутил...

— Не надо со мной шутить, Леша... Надо мной и так много шучено... И прошу я тебя,— горячо попросил Егор,—не сбивай ты меня с толку, Христа ради! Ничего мне не надо — ни больших денег, ни почету, ни других городов,— хочу просто жить в своем дому и растить своих ребят. Чтобы сбылось все, о чем в плену мечтал. А боле мне ничего не надо!

И, круто повернувшись, он зашагал к своей телеге. Лешка проводил его долгим задумчивым взглядом. А надо сказать, что лицо у Лешки было очень хорошее, доброе, даже красивое, если бы не портившая его постоянно какая-то паясническая ухмылка. А сейчас, похоже, растравил его душу Егор, и он задумался о чем-то своем.

Но, видно, жил в нем какой-то черт, потому что, увидев на той стороне бабу, он, не переменив выражения лица, как-то расслабленно и ласково позвал ее:

— Маша! Машенька! Постой-ка со мной...

Баба, с любопытством поглядев на него, подошла.

— На-ка вот, угощайся! — Лешка протянул ей банку, целиком зажатую в его огромной ладони, так что червей не было видно. Баба охотно протянула руку за дармовым угощением. Лешка сыпанул ей полную горсть червей. Баба взвизгнула и пустила в него червями, но Лешка, ожидая этого, вовремя пригнулся.

— Черт проклятый! Сатана! Паразит! Мазурик! Чтоб тебе утробу набили этими червями! — сыпала на высоких нотах осатаневшая баба.— Мало тебе ногу оторвало — голову тебе отшибить бы напрочь! Люди все на работе, а он, лодырь бессовестный... Мазурик! Фармазон!

Лешка, отскочив на приличное расстояние, хохотал от души.

По субботам в Осинушках топили бани. Они стояли на берегу всего озера, позади огородов, маленькие, серенькие, топящиеся по-черному, так что дым шел из-под крыши и изо всех щелей.

Анна спустилась с коромыслом к озерку, зашла на мостик и стала черпать воду. Из баньки, что была позади нее, выглянула голова Егора, посмотрела по сторонам — вокруг было безлюдно.

— Нюрка! — негромко позвал Егор.

Анна обернулась.

— Поди-ка! — заговорщически понизив голос, Егор поманил ее рукой.

— Чего тебе? Забыл чего-нибудь?

— Ну, поди, чего скажу! — ухмыльнулся Егор.

— Да ну тебя! — хихикнула Анна и стала набирать воду в другое ведро.

Тогда Егор выскочил наружу, схватил ее в охапку и утащил в баню.

— Бесстыдник! — с деланной сердитостью сказала Анна, когда он отпустил ее.— А ну как люди увидят?

— Да нет никого,— успокоил ее Егор, захлопнул дверь и уже в темноте сказал:— Банька эта знаешь сколько разов мне в плену снилась!..

По лесной тропинке той особой легкой походкой, которой ходят люди, когда они босиком, шла Анна.

В одной руке она несла узелок, в другой у нее был длинный стебелек травы, которым она небрежно помахивала. Дойдя до небольшой полянки, она остановилась и недоуменно огляделась.

Полянка, устланная свежескошенной травой, была пуста. Анна напряженно прислушалась, и до ее слуха донеслось слабое ширканье косы.

Она пошла на звук, пробираясь сквозь высокий — по грудь — малинник, вскоре достигла другой небольшой полянки, на которой косил Егор.

Но Анна не вышла сразу из кустов. Она даже слегка заслонилась веткой и стала смотреть на Егора, как на маленькое чудо, которое послала ей наконец ее неласковая судьба.

Вот он — ее муж, добрый, сильный, великодушный человек. Вот оно — ее счастье, которое она чуть было не потеряла навсегда. И все в нем было интересно Анне: и как он косит, как медленно продвигается вперед, как останавливается, достает брусок и начинает подтачивать косу.

И кто ее знает, сколько бы она могла так простоять, если бы Егор, вдруг почувствовавший ее взгляд, не увидел бы ее и не крикнул:

— Эй! Ты чего там притаилась?

Анна, слегка смутившись, быстро вышла на полянку:

— Да вот поесть тебе принесла. Оголодал, должно?

— Чудачка,— улыбнулся Егор,— чего же ты ребят не могла послать?

— А может, мне самой в охотку,— уклончиво ответила Анна.— Я с зимы в лесу не была еще...

Они сидели в тени под березами; и снова Анна с тем же выражением на лице, что и раньше, смотрит, как Егор доедает последний кусок ржаной ватрушки с картошкой, допивает молоко из бутылки и, утерев губы рукавом, благодарит:

— Славно ты меня накормила! — и блаженно потянувшись, валится ей головой на колени.

— Гораздо хорош денек нынче!..

Он мечтательно смотрит в небо, на плывущие облака и думает вслух:

— Вот осенью рассчитается колхоз с нами... может, принакопим еще деньжонок и купим корову.

— Беленькую! — подхватывает Анна.

— Нет, пестренькая красивше... И будут наши ребята с молоком... А потом будем копить на новую избу...

Камера тем временем медленно поднимается, и эта простая, как молитва, мечта слышится сначала на фоне леса, дальнего неба, и вот уже голоса их слышатся как будто среди мягких белых облаков:

— Говорят, в районе ссуду дают на строительство... Может, возьмем?

— Не стоит, — возражает Егор.— Зачем в долги залезать?.. Сами все исполним... Избу построим просторную, чистую...

— Петька подрастает, тоже в школу пойдет...

— Потом женится, Верка замуж выйдет... И пойдут у нас с тобой внуки... Много внуков!.. Надо большую избу строить, чтоб всем было места...

Был мозглый октябрьский день. С утра обложенное небо грозило дождем, но дождь пока не начинался. У старенького колхозного амбарчика с драночной кры-

шей выдавали хлеб по трудодням. Около открытых дверей, низко опустив голову, дремала запряженная лошадь. На телегу складывали мешки с полученным зерном. Редкий мешок оказывался полным.

Здесь были одни женщины, человек пять. Отпускал хлеб кладовщик, маленький, сухонький старичок с бельмом на глазу.

Неожиданно послышалось тарахтение телеги. Гоня лошадь во всю мочь, Егор, стоя в рост, подъехал к амбару. Он казался веселым и оживленным, но это было веселье, которое грозит бедой,— такой недобрый огонек поблескивал в его глазах.

— Ну что, молодухи, отоварились? — спросил он, соскочив с телеги и беря пустой мешок.

Женщины, все пожилые, неодобрительно посмотрели на него.

— Что ты из беды веселье устраиваешь? Зачем лошадь пригнал?! Не знаешь, что ли, по скольку нам причитается?— укоризненно спросила одна из них.

— Сейчас попытаем! — угрожающе ответил Егор и прошел в амбар.

— Ну, Тимофей Кузьмич, сколько мне положено?

Тимофей Кузьмич глянул по-птичьи одним глазом в ведомость и негромко прочел: «Байневы. Егор и Анна». Всего шестьсот пятнадцать трудодней по сто двадцать грамм. Семьдесят три килограмма восемьсот грамм,— сказал он, не глядя на Егора.

— Здорово! — сказал Егор.— Ай да Тимофей Кузьмич! Где же ты так считать научился?

— Ну, что ты, Егор,— виновато ответил Тимофей Кузьмич,— чего ты шумишь? Разве я виноват?

— Ну, никто не виноват! — развел руками Егор.— Ты не виноват, председатель не виноват... Наверно, бабы, мы с вами виноваты — плохо работали...

Он посмотрел по очереди на каждую из стоящих впереди, и такая пронзительность была в его взгляде, что женщины, будто и вправду виноватые, опускали глаза.

— Ну, сыпь, Тимофей Кузьмич, насыпай, наваливай! — Он развернул мешок и расставил его перед Тимофеем Кузьмичом.

— Насыпай сам,— негромко сказал Тимофей Кузьмич,— я только вешать буду.

— Доверяешь, значит? А вдруг обману? — опять пронзительно глянул на него Егор.— Мне ведь так и так не прокормить семью. Стало быть, должен я где-то украсть, а?

Старичок смущенно отвернулся.

Егор вышел из амбара с мешком на плече. Но на телегу класть его не стал. Дернул лошадь за вожжи: «Но-о!» Потом кинул вожжи на телегу, а сам пошел за лошадью с мешком на плече, сопровождаемый недоуменными взглядами женщин. Так же он шел и по деревенской улице, неся мешок на плече и идя вслед за пустой телегой.

Председатель увидел его из окошка правления. Секунду он недоуменно смотрел на Егора, потом нахмурился, схватил телогрейку, шапку и выскочил из правления.

— Стой! Ты чего это делаешь? — угрожающе спросил Прохор.

— Не видишь, что ли? Скотину колхозную берегу. Ей небось тяжело, а мне легко,— с готовностью пояснил Егор.

За это короткое время лошадь успела уйти вперед.

— А ну, останови лошадь! — сказал Прохор.

— Да пусть ее идет, она дорогу в конюшню сама знает,— беззаботно махнул рукой Егор.

— А я говорю, ложи мешок на телегу!

— Да что ты, Прохор Иванович? Мне нетяжело, ей-богу! Хочешь — попробуй.

Егор сделал движение плечом, предлагая ему взять мешок. Прохор метнул на него свирепый взгляд, побежал за лошадью и остановил ее.

— Ложи мешок! — приказал Прохор, когда Егор поравнялся с ним.

Тем временем из окон высовывались люди, с любопытством наблюдали за этой сценой: Кое-кто даже вышел из дома.

Прохор посмотрел по сторонам и, понизив голос, сказал:

— Последний раз говорю тебе. Ты что, не видишь, люди смотрят?!

— А пускай смотрят! — вызывающе ответил Егор.— Какой тут секрет? Я же не больше других получил. Как люди, так и я.

И он демонстративно перешел на другую сторону улицы. Прохор в бешенстве стегнул лошадь и пустил ее вскачь.

Толкнув ногой дверь, Егор ввалился в избу. Не то от усталости, не то от злости он был, как пьяный, и вся семья посмотрела на него с испугом. Егор скинул мешок на пол. От удара звякнула посуда на полке.

— Ну вот и все! Теперь, жена, дели зерно на кучки, и пускай каждый тянет свою долю, как хочет...

— Сколько тут?— тихо спросила Анна.

— Семьдесят три килограмма восемьсот грамм.

Анна глубоко вздохнула:

— Что же это будет, Егор?

— А вот что! — зло ответил Егор.— Сшей-ка ты нам четыре сумки. Возьмем мы с тобой ребят да пойдем побираться по округе.

Анна молчала. Дети с недоумением смотрели то на одного, то на другого. В это время в сенях загремела щеколда, послышались тяжелые шаги, и в комнату без стука, тяжело дыша после быстрого бега, вошел Прохор.

— А-а-а, председатель? — расплылся в улыбке Егор, как будто до этого он не видел Прохора.— Дорогому гостю честь и место. Садись!

Он поставил табуретку, подчеркнуто смахнул с нее воображаемую грязь и поставил посреди комнаты.

— Тебя самого, дурака, посадить надо куда следует,— сердито сказал Прохор.

— Да что ты? — улыбнулся Егор.— Я уже и так и у немцев сидел, и у американцев, и в проверочных, дай бог им здоровья,-полгода отышачил. Пожалуй, хватит с меня!

— Видать, мало сидел, коли ничему не научился. Ты думаешь, это шутки? Это вражеская выходка, вот что! Агитация против Советской власти!

Прохор угрожающе вытянул вперед руку.

— А при чем тут власть? — медленно спросил Егор.— Это ты, Прохор Иванович. Наверно, мало тебе орденов, что на войне заработал. Вот я и думаю, что ты новый орден получить мечтаешь за тот хлеб, что нам недодал.

— Я есть человек, властью поставленный, и делаю то, что мне говорят.

— Да-а? — протянул Егор.— А я думал, мы тебя выбирали.

Прохор пристально посмотрел на Егора и решил переменить тактику.

— Постой, Егорка,— уже мягко сказал он,— не горячись. Давай сядем, поговорим спокойно... А ребята...— он оглянулся на них,— пусть погуляют.

Егор усмехнулся:

— Государственную тайну откроешь?

— Может, и государственную.

— Ну, коли так,— Егор обернулся к все время молчавшей Анне:— Нюрка, возьми ребят да сходи с ними к матери.

Анна все так же молча одела ребят и вышла.

Когда дверь за ними закрылась, Прохор, почти уже дружелюбно глядя на Егора, начал:

— Послушай, Егор, я тебе зла не хочу, но допустить такую агитацию не могу. Ты должен понять, кто ты есть и как тебе себя вести следует...

— Ну-ка, ну-ка, кто же это я есть? — искренне удивился Егор.

— А вот и вспомни. Ты откуда вернулся?

— Ах, вон ты про что! — небрежно протянул Егор.— Так чем же я виноват, что в плен был попавший.

— А ты думаешь, не виноват? Ну-ка, вспомни, что написано в боевом уставе? Советский воин предпочитает смерть позорной сдаче врагу в плен. Забыл?

— Ага! Стало быть, так, — насмешливо сказал Егор,— коль фрицы меня не добили до конца, должон я был себя сам укокошить? Только я солдат, пока у меня винтовка в руках или хотя бы палка. А когда я раненый да без памяти на земле лежу, какой же с меня спрос?

Прохор безнадежно махнул рукой:

— Ну, Егор, после этого с тобой...— он не договорил и закончил:— Считай, что ты ничего не говорил, а я ничего не слышал...

Он вышел и тихо прикрыл за собой дверь. Егор даже не оглянулся. Крепко сжав руки, он сидит, уставившись угрюмым взглядом в доски стола.

Над селом звучала гармошка. Но на улице было безлюдно, и не сразу было понятно, где и кто играет. А играл хромой Лешка. Он сидел на берегу озера, перед ним кипела уха на костре, а рядом на подостланном полушубке лежал Егор, задумчиво глядя в огонь. Одна пустая и одна начатая бутылка с водкой стояли около костра.

Странно выглядело это веселье: мелодия задорная, а лица у обоих были сосредоточенно-пасмурные.

К берегу спустилась Верка в большой материной телогрейке и босиком. Она подошла к ним и нудным голосом завела:

— Пап, папка, ну, иди домой...

— Приду, приду,—не глядя на нее, ответил Егор.

— Мамка велела, чтобы ты сейчас шел.

— Сказал, приду. Ну, ступай, ступай, дочка. У нас разговор с дядей Лешей.

— А что же вы не разговариваете? — спросила Верка.

— А вот мы сейчас хватим еще по стакашку и поговорим,— сказал Лешка, прерывая игру и складывая гармошку.

— Папка,— все с той же монотонной интонацией сказала Верка,— мамка не велела тебе больше водку пить.

— Иди, иди, дочка,— подтолкнул ее Лешка.— Мамки в этом деле ничего не понимают.

Верка постояла еще немного, почесала ногу ногой и медленно пошла вверх.

— Как жить, Леша? — все так же глядя в костер, тихо заговорил Егор.— Как жить? Мне ведь налогу платить девятьсот шестьдесят рублей прислано. Откуда мне такие деньги взять? Церкву ограбить? Так ее давно разорили.

— Не послушал ты меня давеча,— вздохнул Лешка.— А сейчас в санатории местов нет.

— Да ну тебя с твоим санаторием! Разве это работа для мужика?

— Не скажи,— мечтательно улыбнулся Лешка,— там ведь работка всякая бывает: и денежная и по этому делу,— щелкнул он себя по горлу.— Народ там все больше начальство, надоест им про бумажку говорить, начнут водку пить. Но друг с дружкой им тоже пить надоело — так меня зовут. Поверишь ли, не просыхал все лето!

— Ну, это мне ни к чему, сам знаешь,— покачал головой Егор.

— Опять же дамочки там,— продолжал Лешка,— не то, что наши деревенские. Все в теле, что булочки сдобные. Как выйдут бывало на пляж, разденутся— лифчики розовые, штаны голубые. Ну, цветочки, да и только! И скучают, ну скучают! Так что работки хватает!

— Хороший ты мужик, Лешка,— засмеялся Егор,— но как пирог ни с чем. Никакой в тебе настоящей начинки.

Лешка вдруг погрустнел, посмотрел на него и сказал:

— А ты ее знаешь, мою настоящую-то начинку? И никто ее не знает.

Он снова взял гармошку и заиграл на этот раз что-то грустное. И снова они замолчали, глядя в костер.

Теперь по той же дороге, по которой раньше пришла Верка, спустилась Анна.

— Долго ты будешь тут рассиживаться? — На Лешку она и не глядела, как будто его тут и не было.— Пойдем домой!

— А дома что?

— Мало ли что? Нечего тебе тут сидеть!

— Ох, не любишь ты меня, Нюрка,— вздохнул Лешка, снова переставая играть.— А что я тебе сделал?

— Я знаю что. Для чего приучаешь мужика водку пить?

— Ох, и дуры вы, бабы,— беззлобно сказал Лешка.— Ничего вы про нас не понимаете. Хотя какая ты распрекрасная ни будь, а есть час у нас, у мужиков, когда никакая баба не нужна, а нужны нам хороший товарищ и чарочка.

— Тебе-то весь свет в окошке — чарочка! — буркнула Анна.— Ну, пойдем, Егор,— она дернула мужа за руку.

— Да подожди! — с досадой сказал он.— Ну, чего пристала?

— А то и пристала! Сказала, нечего тебе тут, значит, нечего!

Егору стало неудобно перед Лешкой, что она так командует.

— Может, мне здесь на бережку охота посидеть? — вызывающе спросил он.

— А сейчас хорошо, комара нет,— мечтательно заметил Лешка и неожиданно добавил: — Только ты не жужжи!

— Пойдем, Егор! — Анна снова принялась тормошить мужа.

— Ну, хватит! — резко сказал Егор.— Сказал не пойду, значит, не пойду. Катись-ка ты сама отсюда, не мешай!

— Как это катись? — вспыхнула Анна.

— Ну, давай, иди, иди! — еще более раздраженно сказал Егор и махнул рукой.

Анна, оскорбленная, поднялась, бросила недобрый взгляд на Лешку, а тот в ответ ласково улыбнулся и развел руками.

— Пьяницы несчастные! Было бы с чего пить!

— А это кто с чего,— философски ответил Лешка,— кто с достатку, кто с недостатку, а чаще всего с обиды...

— Ну и сиди тут хоть всю ночь!— бросила Анна и пошла.

Лешка снова заиграл, а Егор вдруг сказал:

— В общем, как ни крути, а, видать, придется мне из дому подаваться.

— Куда? — не переставая играть, спросил Лешка.

— Все равно. На свои руки найду муки...

Снова пришла весна. Потянулись по косогорам черные борозды. Снова слетались на свежую пахоту грачи. А Егор в это время рубил сад. Старые и молодые яблони падали одна за другой. Он порубил уже весь сад и направился к последней яблоне, самой старой.

Мать робко подошла к нему.

— Хоть эту оставь, Егорушка,— умоляюще попросила она.— Ведь эту отец твой посадил, когда ты родился.

— Я тоже садил, когда Верка родилась,— мрачно ответил Егор.— Что же мне, и за память еще налог платить? Все так все!

И он всадил топор в ствол яблони. Мать всхлипнула и тихо пошла прочь. А Егор ожесточенно продолжал рубить старую яблоню...

...И вот он с тем же самым мешком за плечами, в тех же разбитых ботинках, в которых пришел год тому назад, вышел из дома. Вся семья вышла следом. Егор вздохнул, взглянул на небо, потом окинул взглядом улицу и криво усмехнулся:

— Ну, как говорится, спасибо этому дому, пойду к другому.

Анна закусила губу, мать всхлипнула, привычно не утирая слез.

— Пока,— буркнул Егор и пошел.

Мать перекрестила его вслед. Анна побежала догонять. Ребята хотели тоже пойти за ним, но бабка остановила их.

— Ну, все, все, прощались уже, пойдемте,— и увела их в избу.— А то осерчает папка...

Егор и Анна молча прошли деревенской улицей и когда уже вышли за околицу, навстречу им попался ехавший в бричке председатель. Он остановил лошадь и спросил:

— Собрался?

— Как видишь,— почти весело ответил Егор.— Вот тебе, Прохор, хомут и дуга, а я тебе больше не слуга.

— Ну, смотри, прогадаешь. Легкой-то жизни нигде нет.

— Ничего, теперь карточки отменили, стало быть, хоть хлеба будет досыта, а у тебя и того нет.

И Егор с Анной двинулись дальше. Прохор задумчиво смотрел им вслед, и не было на его лице ни злости, ни обиды, а была какая-то непривычная для него задумчивость...

...Когда Егор с Анной дошли до братской могилы, Егор остановился и вдруг сказал Анне:

— Я там краски немного на чердаке видел. Будет время, хоть ты покрась,— кивнул он на потерявший свой цвет фанерный обелиск.

Анна молча кивнула.

— Иди домой, а?

— Ну, Егорушка,— голос у Анны задрожал,— хоть до шоссейки.

— Долгое расставание — лишние слезы. Ни к чему это!

— Ну, Егор,— и глаза Анны наполнились слезами.

— Ну, чего ты, чудачка,— ласково сказал Егор.— Ведь ненадолго, один сезон только. Будет время, приеду, или ты ко мне...

— Разве мы так жить хотели?..— вырвалось у Анны.

— Ну, мало ли как хотели! Не получилось. Ну, ступай, ступай.— Он повернул ее за плечи и подтолкнул к дому.

Анна понуро побрела к дому, а Егор пошел дальше. Подойдя к лесу, он снова оглянулся, кинул последний взгляд на свои Осинушки и скоро скрылся в лесу.

ЧАСТЬ II

Верка бежала по деревенской улице, размахивая белым треугольником.

— Мамк! Мамка! — задолго до своего дома закричала она.— Нам письмо! От папки!

...Уже поздно вечером при свете керосиновой лампы Анна читала, а вернее, перечитывала письмо. Это было видно по тому, как монотонно, с ударением на каждом слове, словно уча наизусть, читала она его.

— «Здравствуйте, многоуважаемая мамаша, жена Нюра и дети Верочка и Петя!.. С поклоном к вам пишет ваш сын и муж. Нюра, на работе у меня пока все по-прежнему. Здоровье тоже ничего.

Нюра, я послал тебе сто пятьдесят рублей, а ты написала, что деньги получила. Так какие деньги? Эти или прежние? Я не понял...

Нюра, в конце квартала обещали премию — вышлю еще, как дадут.

Нюра, напиши, какие учебники надо купить Верочке. Я ей скорей тут куплю.

Нюра, пришли мне еще носков шерстяных. Пусть мама свяжет.

Нюра, на этом письмо кончаю. Кланяйтесь соседям Ивану Данилычу, Марье Трофимовне, тетке Наталье и Наташке. А еще моему дружку Лешке-хромому. Чего он мне письмо не напишет? Остаюсь любящий вас сын и муж Егор».

— У! Кобель проклятый! — неожиданно сказала бабка.

Анна прыснула от неожиданности.

— Да будет вам! С чего вы это! — засмеялась она.

— А с того! — упрямо мотнула головой бабка.— Хоть он мне и сын, а, видать, такой же, как и все мужики...

Анна слегка задумалась.

— Никогда за ним этого не водилось,— неуверенно возразила она.— С чего вы взяли?

— А с того! То в каждом письме писал — когда сам приедет или тебя звал. А теперь — пришли носки, и все! А сама, мол, можешь и не приезжать. Не нужна, стало быть? У-у, кобелище! — погрозила она пальцем.

И по мере того как она говорила, изменялось лицо Анны.

— Ну, как можно! — чуть не со слезами на глазах пыталась возразить Анна, уже испуганная предположением. — На своего же сына... А может, Егор уставши был, после работы, мало ли что...

— А вот поезжай сама. Да посмотри, много или мало! — наставительно заметила старуха.

— Как же так? — растерялась Анна.— Не звал, не ждет...

— А я тебе говорю — не будь дурой, поезжай. Мужика одного, как малое дите, надолго без своего глазу нельзя оставлять... Да вези его обратно, вот что я тебе скажу!

— Как вези? Мы же еще корову не купили!

— А я говорю — хватит! И так купите. Болтается год цельный, бабенками командует. Нынче баб невпроворот — и не хочешь да руку протянешь. А мужик должен быть при доме, как... кочерга при печке...— убежденно закончила она.

Бригада рабочих ремонтировала полотно железной дороги. Здесь работали одни женщины, крепкие, широкоспиные, с темными обгорелыми на солнце лицами и руками. Некоторые были в майках. И только один мужчина — Егор. Только что оттащили старый рельс в сторону и теперь укрепляли новый. Егор кончил забивать костыль, распрямился, достал большие карманные часы, взглянул на них и крикнул:

— Поторапливайся, бабоньки! Через двенадцать минут поезд!

Еще быстрее замелькали лопаты, застукали кувалды, которыми забивали костыли.

Егор только поплевал на руки, только было взялся за кувалду, как кто-то из женщин крикнул:

— Егор Иваныч! Твоя благоверная пожаловала!

Егор так и остановился на замахе. Опустил кувалду, вгляделся.

Действительно, по полотну дороги шла Анна с узелком. Женщины, как одна, перестали работать и воззрились на подходящую Анну. Ей предстояло пройти сквозь эти любопытствующие, оценивающие, насмешливые, втайне завидующие взгляды, как сквозь строй... Анна сумела справиться с этим; подойдя, она кивнула направо и налево.

— Здравствуйте!.. Здравствуйте,— приветливо, но со скромным достоинством поздоровалась она и пошла дальше, легко ступая по шпалам, ни на кого больше не глядя, прямо к Егору, который стоял как бы в конце этого коридора из острых бабьих взглядов.

— Ишь ты! Не идет, а пишет! — фыркнула какая-то бабенка. Кто-то хихикнул. Но Анна даже бровью не повела. Наконец она приблизилась к мужу.

Теперь настала очередь Егора — ему надо было как-то поздороваться с женой. Целоваться под прицелом бабьих глаз он не посмел и просто протянул ей руку, как доброму знакомому:

— Здорово!

— Здравствуй!— тихо сказала Анна. Она, казалось, понимала причину такого приветствия и не обиделась.

— Чего же не предупредила? Мог бы на станции встретить...— добродушно проворчал Егор, расплываясь в улыбке. И Анна сразу почувствовала, что он рад ей.

— Да что там! Я скорее письма добралась,— улыбнулась она.

Егор снова достал часы, глянул на них и весело заорал на баб:

— Ну, чего пялитесь? Живой бабы не видели? Так друг на дружку поглядите да за работу!.. Поезд через восемь минут!..

Женщины снова принялись за работу. А Егор, не говоря ни слова, повернулся, сошел с полотна. Анна последовала за ним, и вскоре они вошли в небольшой лесок.

И снова, как два года назад на сенокосе, Анна кормила мужа и смотрела, как он ест. И снова так же Егор, доев лепешку и допив молоко, сладко потянулся и повалился головой ей на колени:

— Э-эх, сейчас бы вздремнуть минуток шестьсот, как наш бригадир говорит...

— А разве ты не бригадир?

— Я — десятник! Главный куда пошлют. А бригадир — это уже специалист.

— Что же ты за год не смог специальности выучить? — поддразнила Анна.

— Для этого надо на курсах учиться. А там платят двести рублей в месяц... А может, и правда пойти? Потом оклад — восемьсот рублей. А? — оживившись, Егор приподнялся и сел.

— Ты что же, домой-то не думаешь возвращаться? — спросила Анна. И Егор сразу увял.

— Да, верно, — пробормотал он.

— Мамаша велела домой тебя звать,— осторожно сказала Анна.

— Как домой? — встрепенулся Егор.— Мы же коровы еще не купили!

— Так немного осталось. По осени коровы дешевле будут, наберем как-нибудь...

— Мне, Нюра, как-нибудь до смерти неохота жить! — горячо сказал Егор.— Сама подумай, четыре года уже, как война окончивши, а мы все как-нибудь... Вот тут мужики сказывали, на Севере в зимний сезон на лесоразработках до двух тыщ в месяц заработать можно!

— Как, еще и на зиму, да на север? — ахнула Анна.— Совсем от дому отбиться хочешь?

— Что же поделаешь, Нюр? Ведь за один год можно избу справить! Ты посчитай, если из двух тыщ полторы откладывать...

— Не буду я считать,— сердито перебила его Анна.— Не получается оно посчитанному-то. Ты тоже хотел тут год поработать, а уже второй разменял, а корова где? Разве это по-людски — поврозь жить? Ребятишкам даже пригрозить некем! Я целый день в поле, а бабку они не слушаются...

— Эх, да разве я против? — с досадой возразил Егор.— Не получается, Нюра! Вот и бабенки мои — бедолаги — все как одна из колхоза прибежавши! Хоть и не большая копейка, а надежная...

— А ты их жалеешь, что ли? — вызывающе спросила Анна.

— Как не жалеть! — не заметив странного тона жены, вздохнул Егор.— У кого мужики — калеки, с войны пришедши, а у других и вовсе нет — ребятишек только куча осталась. Ездят на них, кому как вздумается...

— А ты бережешь? — недобро прищурилась Анна.

— Стараюсь, как могу, в обиду не давать.— Егор пожал плечами, еще ничего не замечая.

— Стало быть, они тебе шибко благодарны,— утверждающе сказала Анна и вдруг вскочила: — Так пусть они тебе носки вяжут, а от меня больше не спрашивай! И рубашки шьют!.. И спят с тобой!.. И можешь тут хоть всю жизнь оставаться! — она распаляла себя все больше и вдруг, швырнув ему узелок в лицо, кинулась прочь.

— О! О!.. О!..— смеялся сначала Егор, но когда Анна бросила в него узлом и побежала, погнался за ней. — Да стой ты! Вот, дурочка! С чего это ты взяла?— он догнал ее и схватил за плечи.

— Знаю с чего! Пойдешь домой? — неожиданно в упор спросила она его.

Егор растерялся:

— Да подожди ты! Как же так, сразу?..

— Не хочу ждать! Говори прямо — пойдешь или нет? Ну?

— Да ты не понукай! — рассердился в свою очередь и Егор.— Не запрягала еще! Чего тебе вдруг приспичило?

— А то и приспичило... Ходишь тут, как петух при курях... Да еще при полной норме — десять на одного! Вот тебя домой и не тянет!..

— Ну знаешь! — окончательно взбесился Егор.— Чья бы корова мычала, а твоя молчала! Ты про меня еще ничего не знаешь, а про тебя — всей деревне известно!

Анна отшатнулась от него, словно он ударил ее по лицу. Глаза ее заполнились слезами, и она снова пошла от него. Но уже совсем не с тем вызовом и самостоятельностью, как раньше, а как побитая... И Егор сразу почувствовал себя виноватым.

— Ну постой, Нюр! Ладно! — он догнал ее и взял за руку.

— Ой, не ладно, Егор! — всхлипнула Анна.— Что же ты теперь всю жизнь меня корить будешь? Раньше надо было тебе думать... А какое же это прощение, ежели ты каждый раз меня попрекать зачнешь?.. Это уже не жизнь...

— А ты-то сама зачем первая начала? — смущенно буркнул Егор.

— Так я — дура, баба...— просто ответила Анна.— А если ты мужик, так ты это понимать должен и со мной не ровняться...

— Ну, прости,— хмуро сказал Егор.

Анна видела, что извинение далось ему с трудом, тем более она оценила его.

— Пойдем домой, Егорушка! — припала она вдруг к нему.— Ну ее, эту работу! Лучше вместе перебиваться... Не век же нашему колхозу бедовать!..

Егор долго молчал. Анна вглядывалась в его лицо с надеждой и отчаянием. Наконец Егору удалось победить жалость к ней, и он тихо покачал головой:

— Нет, Нюр... От того, что я надумал, не отступлю... Я б хотел, чтоб все было промеж нас в добре и согласии... Но если ты не хочешь добром — силком пойду, но сколочу хозяйство...

В тихом отчаянии Анна медленно отошла от него. А Егор словно и не заметил.

— Вот этими руками,— потряс он растопыренными кистями,— добуду все. Корову, дом, полное хозяйство! Чихал я теперь на Прохора.

Тоненький свисток раскатился в сухих предрассветных сумерках по зимнему молчаливому лесу. Свистел маленький, словно игрушечный паровозик узкоколейной железной дороги. Пыхтя и раскачиваясь на неровной, наспех брошенной колее, то и дело выбрасывая снопы искр, он неторопливо, но деловито тащил за собой такие же маленькие вагончики.

Вскоре, выскочив на простор лесосеки, он остановился неподалеку от того места, где громоздились огромные штабеля бревен, или хлыстов, как их называют в лесном деле. Из вагончиков, попыхивая огоньками цигарок, потекли темными ручейками в разные стороны рабочие.

Егор, проваливаясь в снегу, с двумя напарниками добрался до отведенного ему участка... Кое-где уже заводили моторы бензопил, их рокот смешивался с тарахтением заводящихся тракторов, постепенно заполнял весь лес.

Егор запустил свою пилу и весело сказал:

—Ну, братва, пила новая — так что покурить вам сегодня не дам!

И, шагнув с утоптанной площадки, сразу же снова провалился в снег. Подойдя к стволу старой мохнатой ели, он быстро сделал надрез и перешел к следующей. Помощник двумя взмахами сделал подруб с той стороны, куда должно было падать дерево.

...Обойдя весь первый ряд. Егор вернулся к первой ели, пила вонзилась в ствол, дрогнули опилки, второй помощник уперся длинным шестом в ель, та качнулась, словно взмахивая ветвями, осыпая снег, и рухнула, подняв целое облако снежной пыли...

...И вот падает второе дерево...

...Третье...

...Четвертое...

...Пятое...

...Егор сует нагревшуюся цепь в снег, и тот шипит, пуская струйки пара.

...И снова валится ель...

...И вторая... и третья...

— Давай, Егор Иваныч, покурим! — взмолился помощник Егора, весь мокрый от пота, вытирая шапкой лицо.

— Обеденный перерыв скоро! — весело скалит зубы Егор и снова бросается к стволу.

...И вот над лесосекой — тишина, замерли в неподвижности трелевочные тракторы, лебедки, умолкли рокот пил и стук топоров.

В вагончике-столовой обедают рабочие. У раздаточного окошка небольшая очередь.

— Суп-лапша и две каши,— говорит Егор, подавая миски.

...Молча и степенно хлебает он лапшу. Вокруг — гомон, смех, шуточки.

— Отощаешь так, Егор Иваныч.— замечает его помощник, присаживаясь к столу с двумя мисками мясного блюда.— Вчера лапша да каша, нынче лапша да каша, а завтра каша да лапша?

— Мясо деньги стоит,— коротко замечает Егор.— Это тебе, холостому, их девать некуда, а у меня — семья.

— Да куда тебе денег столько? Мы до обеда уже больше нормы сделали... А после обеда еще столько же сделаем...

— Рекорд, что ли, вздумал поставить? Так когда рекорды дают — заранее всех предупреждают. Оркестр приглашают. Фотографов,— смеется помощник.

— Сдался мне тот рекорд,— равнодушно замечает Егор.— Просто надоело, как старая пила все время ломалась...

...И снова грохот падающих деревьев.

...Одно за другим поднимаются облака снежной пыли.

— Остановись, Егор Иваныч! — умоляет женщина из звена сучкорубов.— Навалил так, что к сучкам не подобраться...

— Ни хрена, юбки повыше задрать, так и подобраться можно будет! — отвечает Егор и бегом устремляется к следующему стволу. Помощники фыркают и торопятся за ним.

...Уже стемнело... Хор моторов смолкает, одна за одной умолкают пилы, и теперь особенно слышной становится пила Егора.

— Шабаш, Егор Иваныч! Уже все уходят! — взмолился помощник.

— Сейчас, сейчас,— бормочет Егор и торопится к следующему дереву. Подручные переглядываются, один из них стучит себе пальцем по лбу, намекая, что у Егора не все в порядке, и следует за ним.

Дерево рухнуло.

— Ну, хватит! Посмотри — ушли все! На поезд опоздаем!

Егор с сожалением оглядывается. Вокруг действительно пусто. Издалека доносится требовательный свисток паровоза.

Егор неохотно соглашается:

— Ну, хватит так хватит.

Парни тотчас же поворачиваются и уходят. Егор склонился к пиле, чтобы выключить ее. Но медлит. Оглянулся на уходящих ребят и вдруг направился к следующей ели.

Услышав звук пилы, вгрызающейся в дерево, парни оглядываются.

— Очумел, что ли?

— Да ну его, пошли!

И они идут дальше.

А Егор, сделав подпил, начинает с другой стороны пилить дерево. Глубже, глубже уходит пила. Вот ель угрожающе качнулась. Егор наваливается изо всех сил на ствол. Ель качается, временами зажимает пилу, но, сдаваясь нажиму плеча, начинает медленно валиться... И тогда Егор выключает пилу. Она замолкает прежде, чем раздается глухой шум упавшей ели.

Один, в полной тишине Егор оглядывает смутно темнеющие в сумерках груды поваленных деревьев и улыбается медленной, усталой улыбкой человека, наработавшегося всласть.

По лесосеке двигалась необычная процессия. Несколько человек в добротных драповых пальто с каракулевыми воротниками и шапками, а вокруг полушубки и телогрейки и одно мохнатое демисезонное пальто с фотоаппаратом.

— Вот, обратите внимание, товарищ Авдеев, — сказал один из полушубков каракулевой шапке.— Участок считается полностью механизированным — бензопилы тракторы, погрузочные лебедки и так далее, а сучки обрубаются, как при царе Горохе — топорами. Надо бы что-нибудь придумать.

— Думаем, думаем,— солидным баском отозвался товарищ Авдеев.— Министерством объявлен конкурс на лучшую сучкообрубочную машину... Так, ну а где же ваш знаменитый пильщик?

— А мы к нему и идем...

...Егор не заметил приближавшейся процессии или, вернее, не обратил на нее внимания. Занятый своим делом, он сноровисто перебегает от дерева к дереву и валит одно за другим. Товарищ Авдеев что-то сказал, и к Егору подбежал один из полушубков.

— Байнев! — крикнул он.

Но Егор из-за шума пилы не расслышал.

Тот подошел ближе.

— Байнев! К нам замминистра лесной промышленности приехал!

— Где? — спросил Егор.

— Вон, высокий, в серой шапке. Авдеев его фамилия.

— А! — сказал Егор, мельком глянув туда, куда ему показывали и, допилив сосну, двинулся к следующему дереву.

— Да стой же ты! — с досадой воскликнул посланец Авдеева.

— А чего? — неохотно остановился Егор.

— Товарищ Авдеев хочет с тобой поговорить...

— Об чем? — удивился Егор.

— Тьфу ты черт! Не понимаешь, что ли? Он — замминистра, ты — передовой рабочий, ну и так далее.

Егор выключил пилу и направился к Авдееву.

— Здравствуй, товарищ Байнев,— приветливо протянул руку Авдеев.

— Здравствуйте.

Егор точно стеклянную принял руку товарища Авдеева, подержал осторожно и отпустил.

В ту же минуту щелкнул блицем фоторепортер.

— Ну, как жизнь? — спросил Авдеев.

Егор удивленно уставился на него, потом пожал плечами:

— Да ничего, жить можно...

Окружающие, напряженно следившие за выражением лица Авдеева, увидев улыбку на его лице, облегченно заулыбались.

— Это хорошо,— сказал Авдеев.— Ну а как тебе удалось достигнуть таких высоких показателей?

Егор снова пожал плечами.

— Так если платят хорошо, отчего же не работать? — улыбнулся он.

И снова нахмурившиеся было при таком ответе лица заулыбались вслед за Авдеевым.

— Вот вам, товарищи,— наставительно заметил Авдеев,— наглядное действие стимула материальной заинтересованности при социализме... Значит, оплатой труда доволен?

— Да если бы и прибавили маленько — жаловаться бы не стали,— ухмыльнулся Егор.— Работа все же не легкая...

— Ну-у, товарищ Байнев! — укоризненно покачал головой Авдеев.— Надо же и о государстве подумать...

— Ну да, ну да,— поспешно поддакнул Егор.— А как же! Мы о государстве, государство о нас...

— Вот это правильно! — довольно сказал Авдеев.— У тебя семья здесь?

— Нет, в колхозе.

— Разве ты не кадровик?

Кто-то подсказал:

— Нет, он сезонник.

Тень сожаления омрачила лицо товарища Авдеева.

— Жаль, жаль,— сказал он.— Нам такие кадры нужны... Подумай об этом, товарищ Байнев.

— Это, значит, чтоб договор на три года подмахнуть?

— Вот именно. Заключай договор и вызывай свое семейство. Что же вам врозь жить?..

Егор задумался.

— Подумаю,— пообещал он.

— Обязательно подумай... Ну, желаю тебе не снижать высоких показателей. Будь здоров! — протянул руку Авдеев. Егор снова осторожно подержал ее, и снова вспыхнул блиц фотоаппарата.

— Я думаю, товарищ корреспондент осветит в нашей газете опыт товарища Байнева,— заметил, уходя, Авдеев.

Серый каракуль выразительно посмотрел на черный каракулевый воротник, черный кивнул корреспонденту в мохнатом демисезоне:

— Матюхин, побеседуйте с товарищем Байневым...

Вся свита двинулась дальше, а корреспондент достал блокнот и подступил к Егору.

— Как ваше имя-отчество, товарищ Байнев?

— Егор Иваныч.

— Откуда вы родом?

— Новгородский.

— Как вам удалось добиться такой высокой выработки, Егор Иванович?

— А чего там достигать?— усмехнулся Егор.— Курить надо поменьше. А работать я люблю. Да и работа мне не новая. Я еще лучковой пилой лес валил. Там труднее было...

— Где же это?

— А в лагере.

— В каком лагере?— опешил корреспондент.

— Ну, для бывших военнопленных...

— М-да,— сказал корреспондент, что-то зачеркивая в блокноте.— Это не пойдет... Ну, хорошо, все-таки должен же быть у вас какой-то секрет!

— Да какой там секрет, мил-человек? — улыбнулся Егор.— Из колхоза я вот уже два года как убегши. Ну а семью-то мне надо кормить или нет? Обратно же избенка у меня старая, менять надо... Ну вот и подрабатываю...

Корреспондент вздохнул, закрыл блокнот:

— Ну, все, спасибо, товарищ Байнев! — поспешно сказал корреспондент.— Я, знаете, лучше сам напишу, а потом вам прочитаю, идет?

— Ну и ладно! — обрадовался Егор.— Конечно, вы лучше знаете, как в газету писать... А мне работать надо!

И он почему-то первый подал руку корреспонденту и пошел к оставленной пиле.

Вечером в мужское общежитие, где жил Егор, ворвался испуганный человек с вытаращенными глазами:

— Товарищи! Товарищи! Заместитель министра идет!

— Ну и что? — спокойно спросил кто-то.

Смена только что пришла с работы, кто переодевался, кто прилип к горячей печке, отогреваясь, кто завалился сначала на кровать, чтобы передохнуть. Егор, только что разорвавший конверт, читал письмо из дому.

— Как что? Грязь, мусор, на кроватях в сапогах... Вставайте, подметите хоть немного.

— Да иди ты...

Однако лежавшие на кроватях поднялись и пошли умываться. Сосед Егора, могучий мужик, до глаз заросший черной с проседью бородой, кряхтя, встал на колени, выдвинул из-под койки сундучок, достал оттуда поллитровку, ломоть хлеба, покрошил хлеб в миску, вылил туда же водку и неторопливо принялся хлебать. Никто даже внимания на него не обратил, видимо, это было его привычное занятие.

Вбежавший человек, очевидно, комендант, сам схватил веник и стал разметать проход между койками, заметая грязь под кровати. И в это время вошел замминистра со всеми сопровождающими.

Комендант — тут и сказалось его военное прошлое — замер с метлой у ноги, как с винтовкой, и вдруг гаркнул:

— Встать!.. Смир...— и осекся, увидев брезгливую гримасу на лице Авдеева.

— Ну, зачем это?.. Ведь мы не в казарме! Здравствуйте, товарищи! Ну, как жизнь?

Ему ответил нестройный хор голосов.

Замминистра обвел взглядом помещение.

— Тесновато, а? — спросил он, ни к кому не обращаясь.

— В тесноте, да не в обиде! — бойко ответил кто-то из сопровождающих. Авдеев резко обернулся к говорившему.

— А вы разве здесь живете? — саркастически спросил он. Тот смутился и спрятался за спины.

— Вот товарищи скажут, в обиде они или нет,—наставительно сказал Авдеев.— Так как же, товарищи?

Он обвел взглядом присутствующих.

— Тесно, конечно,— сказал один.

— Молодым что, а ведь есть и семейные, ждут не дождутся комнат.

— Обещанками кормят!

— Культпринадлежностей нет!

Голоса становились все громче и громче.

Авдеев поднял руку.

— Все понятно! — властно сказал он.— Сам вижу. Но теперь уже недолго. Строительство домов будет увеличено. Обещаю вам лично! — повысил он голос.

Наступила пауза. Потом кто-то неуверенно вздохнул.

— Сколько уже нам сулили!

— Ну, что же вы, товарищи,— укоризненно и огорченно сказал Авдеев,— мне не верите? Как же вы тогда думаете, зачем я сюда приехал?

— Ну, конечно, если вы сами говорите, тогда — да!— согласился кто-то.

— Да маленько еще потерпим, чего там!

— Ну вот и хорошо!— закруглил разговор Авдеев и тут увидел Егора.

— А, товарищ Байнев,— как старому знакомому, сказал он.— Что из дому пишут?

— Да вот, надумали колхозы объединять. Восемь деревень в один колхоз сгоняют...

— Ну что же, дело хорошее. У нас ничего опрометчиво не делается,— бодро сказал Авдеев.

— Ну да, ну да! — снова, как и раньше, поддакнул Егор.— Это конечно. Только вот я все думаю — бедные у нас вокруг колхозы. Это получается вроде как одни штаны на двоих делить — так каждому только по штанине достанется.

Авдеев на мгновение задумался.

— Ну а тебе-то теперь что? — воскликнул он.— Заключай договор и перевози семью. Мы тебя с дорогой душой примем...

— Ну да, ну да,— без энтузиазма покивал головой Егор.— Только вот обидно. Кабы я это сразу сделал — мне бы месячную зарплату и подъемные прибавили. А теперь только одни подъемные на семью... Выходит, промахнул я, а?

Авдеев улыбнулся, окружающие тоже.

— Ну, я думаю для такого хорошего рабочего можно сделать исключение и оформить договор полностью со всеми льготами.

— Хорошо, товарищ Авдеев,— торопливо ответил кто-то.

— Тогда приветствую с зачислением в наши кадры! — весело протянул руку Авдеев.

Егор растерялся. Руку замминистра он принял, но сказал:

— Да ведь я еще не знаю, как жена, захочет ли?!

— Ну, жена! — пошутил Авдеев.— Жена да убоится мужа своего! Куда иголка, туда и нитка! Верно я говорю?

— Оно, конечно! — вздохнул неуверенно Егор.

Тут внимание Авдеева привлек бородач, который хлебал хлеб с водкой. На время посещения замминистра он еду прекратил и только время от времени, когда ему казалось, что на него не смотрят, отправлял ложку в рот.

— А что же это ты, друг, в столовую не идешь? — спросил он, приглядываясь к миске.— Что это у тебя? Неужели хлеб с водой?

Послышались смешки. Бородач смутился и молчал.

— Водка у него там, а не вода,—фыркнул Егор.

— Водка? — поразился Авдеев.— Это ты ее... с хлебом? На спор, что ли? — догадался он.

— Да не-е,— прогудел наконец бородач, поднимаясь с кровати.— Для сугреву... Заколел я.

— Для согрева? Да тут не меньше поллитровки!

— Ну да, — бородач крякнул и прогудел:— Замерз я сильно, а чтоб согреться, так мне полбутылки мало... А литру брать каждый день, так домой посылать нечего будет... Ну вот, я ее в тюрю...

— Ну, силен,— с восхищением сказал Авдеев.— И не пьянеешь?

— Не-е... Мне это ни к чему...

— Силен! — повторил Авдеев.— В Москве рассказать — не поверят. Где наш корреспондент? Я хочу с тобой сняться, на память... Можно?

— Матюхин!

— Я тут! — с готовностью снимая аппарат, выступил вперед корреспондент.

Авдеев встал рядом с бородачом, дружески положив ему руку на плечо.

Вспыхнул блиц...

Егор в новеньком, еще топорщившемся на нем синем суконном костюме, в начищенных сапогах — таким нарядным мы его еще не видели — стоял около подъездных путей и всматривался в подходящий состав порожняка. Открытые платформы чередовались с тяжелыми шестидесятитонными гондолами, в которых обычно перевозят уголь и лес. Людей на платформах не было видно. И только когда поезд остановился, над одной из гондол показалась голова в платочке. Это была Анна. Но так как Егор стоял к ней спиной, то она его даже не узнала. Наконец он обернулся и увидел ее.

— Во! Ты чего туда забралась? — удивился и засмеялся он. Анна во все глаза смотрела на него, словно онемев от его великолепного вида.— Не узнала? — очень довольный произведенным эффектом снова засмеялся Егор.— Ну, вылезай.

— Помоги!— жалобно попросила она. Егор с сомнением посмотрел на запыленные буфера и стенки гондолы, на свой новенький костюм.

— Да вылезай, как влезла. Костюм пачкать неохота.

— Я боюсь! — еще жалобнее сказала Анна. Егор вздохнул и полез по скатам на верх гондолы.

Как только Анна оказалась на земле, тон ее сразу переменился.

— Знала бы я эту дорогу — ни в жизнь бы не поехала! — сверкнула она глазами.— Сколько страху натерпелась!

— Да с чего же страх?— добродушно усмехнулся Егор, старательно отряхиваясь.

— Да, с чего! Там полы на ходу открываются!

— Какие полы? — встревожился Егор.

— А вон какие! — Анна показала на открывшийся люк внизу гондолы.—Гостинцы тебе везла — все вылетело!

— На ходу открылось? — испуганно спросил Егор, только сейчас оценив опасность, какой подверглась Анна.

— Ну да! Сама чуть не вылетела в эту чертову дырку! — заплакала Анна.

— Ну, полно, полно! — Егор погладил ее по голове, как маленькую.— Обошлось, и ладно!

— Да, обошлось! — всхлипнула Анна.— Кофточка там новая, юбка, гостинцы тебе везла...

— Да хрен с ними! — весело сказал Егор.— Ты сама — мне гостинец... А зачем ты в эту дуру полезла? Ехала бы на платформе.

— Тетечка там ехала со мной до тридцать второго километра, уговорила. Говорит, на платформе сквозь продует, а там — затишек... Слушай!— встрепенулась она.— А может, это она, аферистка, нарочно устроила? Ее-то вещички не вылетели...

— Вряд ли,— усомнился Егор.— У нас тут такие не водятся.

— У вас? — насторожилась Анна.—Ты что же, стало быть, подписал договор?

— Ну да! А чего? Условия хорошие...

— И меня не дождался!

— Так я тебя еще весной звал, а ты...

— Как же я весной приеду? Ребята в школе, мать болеет, хозяйство на мне, обратно же огород надо садить... Отбился от хозяйства и уже не помнишь ничего?— с упреком сказала она.

— Да ладно тебе! — добродушно махнул рукой Егор.— Пойдем, я лучше тебе покажу наше производство.

— Не хочу я ничего смотреть! — строптиво сказала Анна.— Устала я, страху натерпелась и есть хочу!

— Ну, хорошо, хорошо, пойдем, —засмеялся Егор. Он был так рад ей, что даже раздражение жены сейчас его только умиляло.

Они подошли к небольшому домику, обшитому свежебелеющим тесом.

— Это дом для приезжих,— сказал Егор.

— Какая же я тебе приезжая? — обиделась Анна.— Я тебе пока еще жена.

— Что же мне тебя в мужское общежитие вести? — засмеялся Егор.

Они поднялись в дом. В маленьком коридорчике Егор достал из тумбочки ключ и открыл дверь в комнату. Анна вошла и ахнула при виде открывшейся картины: в маленькой комнатке с двумя железными кроватями и тумбочками стоял накрытый стол с двумя бутылками шампанского, пятью банками крабов и глубокой тарелкой с конфетами и второй — с селедкой. А на обеих кроватях были разложены два платья, кофточка, платок, шаровары, туфли и резиновые боты.

— Это что? — растерянно спросила Анна.

— Это тебе гостинцы...

Анна прошлась вдоль кроватей, дотрагиваясь до подарков, и остановилась перед шароварами.

— А это?

— А это от комаров,— неуверенно ответил Егор.—Тут все бабы в штанах ходят...

— Срам какой! — поджала Анна губы.— А вторая кровать зачем? — подозрительно спросила она.

— А это если ты меня плохо привечать будешь! — ухмыльнулся Егор.

Анна дернула плечом и не ответила. Взгляд ее остановился на столе.

— Шампанское? — осуждающе сказала она.— Тебе что, деньги девать некуда?

Ей нравилось проявлять характер и снова ощутить свою власть над ним и покорство мужа. Кроме того, ей хотелось еще и дать ему почувствовать свою независимость, поэтому она делала вид, что все это великолепие ей нипочем.

— Да что ты, Нюр, тут все его пьют, когда белого нет! А больше в магазинах ничего не было... Ну, здравствуй наконец, жена.

Егор широко расставил руки и шагнул к ней. Анна еще мгновение поколебалась, не желая сразу обнаруживать свои чувства, смерила его испытующим взглядом, а потом как-то вдруг с облегчением и радостью припала к нему...

Позже Егор водил ее по лесосеке и, перекрикивая грохот тракторов и лебедок, давал объяснения. Анна время от времени кивала головой, но видела свое. Увидев трактор, который беззаботно ехал по тонкомеру, ломая хлысты, как спички, она осуждающе покачала головой:.

— Лесу-то сколько зря губите!

— Лес по дереву не плачет! — беззаботно отмахнулся Егор.

...Потом они обедали в поселковой столовой. Анна молча ела пшенную кашу с какой-то подливкой, а потом вдруг сказала:

— Разве это каша? Дома-то как потомится она в печке с утра, да корочкой розовой покроется, да с молочком прихлебываешь — так дивья!

Егор даже ложку положил на стол, заслушавшись и на мгновение представив себе эту домашнюю кашу с розовой корочкой. Потом спохватился:

— Зато тут мясо круглый год... А дома-то летом разве солонина — и то не всегда...

— Какое это мясо! — пренебрежительно ковырнула ложкой Анна.— Жилы одни, а мясо повара растащили... А вот как на Николин день поросеночка зарежем — так и поешь вволю...

И опять Егор на минутку задумался, вспомнив, должно быть, как зимой в деревне режут поросят и идет мясное пиршество...

— Поросенка и тут можно завести,— неуверенно сказал он.

— А кормить чем?

— Ну-у... Огородик разбить, картошки насадить.

— Много тут вырастет на болоте да на подзоле...

Егор вздохнул... Потом они вышли из столовой. Напротив входа, у волейбольной площадки, стояла Доска почета. Егор нарочно повел Анну мимо, чтобы она могла увидеть его фотографию. Но Анна смотрела под ноги, и Егор сказал с неловкой усмешкой:

— Ты хоть взгляни... Может, знакомого какого увидишь...

Анна мельком глянула на доску, увидела его напряженное, непривычное к фотографированию лицо и безразлично заметила:

— У нас такую же против правления повесили...

Егор надулся и замолчал.

...В молчании, недовольные друг другом, подошли они к дому приезжих, прошли в свою комнату. Анна села к окну, посмотрела на него, и у нее невольно вырвалось:

— Господи! Даже в окошко поглядеть некуда — лес да лес... Да комарищи...

— Будто у нас комаров мало? — буркнул Егор.

— А школа тут есть? — спохватилась Анна.

— До четвертого класса,— виновато потупился Егор.

— А как же Верка?

— На тридцать пятом километре интернат есть, при восьмилетке...

— Хочешь всю семью раскидать? — укоризненно сказала Анна.— Мать — там, мы — тут, а ребята — в другом месте? Не согласная я!

— Ты что, смеешься? — опешил Егор.— Я договор подписал, деньги протратил... Меня сам замминистра уговаривал!

— Ну и целуйся со своим замминистром! — отрезала Анна.— Небось сам-то он тут не живет!

— Дура! Где ты еще такую зарплату сыщешь? Ведь до двух тыщ выгоняю!

— Уши ты мне прожужжал с этой зарплатой! — вспылила Анна.— Человек ты или скотина? Только лошадь за корм один работает!

Она смягчила тон и ласково стала уговаривать его:

— Я же знаю, ты крестьянскую работу любишь. Надо, чтоб работа по душе была. Чтоб дом и чтоб вся семья вместе...

— Разве я не для дома стараюсь? — обидчиво спросил Егор.

— Да на кой мне сдался этот дом, если ты из-за него уже почти два года скитаешься... А может, тебе полюбилось без семьи, без детей, вроде как холостому жить? — угрожающе спросила она.

— Семья, между прочим, не из одних детей складывается,— рассердился Егор.— А жена должна за мужем, как нитка за иголкой. А ты!.. Муж я тебе или нет?

— А я уже и не знаю, муж ты мне или кто? — устав спорить, сказала вдруг Анна.— Живешь сам по себе, своим умом...

— Ах, вот как?! Может, уже другого присматриваешь? Тебе ведь не впервой! — И осекся, поняв, как сильно он оскорбил Анну. А она, изо всех сил стараясь не выдать своей обиды, только глаза опустила и отвернулась к окну.

Егор потоптался на месте, потом, пересиливая себя, подошел к ней и положил руку на плечо:

— Ну, ладно, Нюр... Не серчай... Три года срок небольшой... Дом поставим, мебель хорошую купим, и будет у нас хозяйство — полная чаша... Тогда заживем!

Анна молчала... И Егор понял, что она не уступит и не простит.

И, как будто вымещая досаду, он с ожесточенным лицом валит пилой деревья.

...Летом...

...Зимой...

Падают деревья одно за одним, а вокруг — то зеленое лето, то белая зима... А осенью ему прямо на лесосеку принесли телеграмму. Девушка в ватнике еще издали крикнула:

— Егор Иванович!

Но из-за шума пилы он не расслышал; тогда помощник похлопал его по плечу и показал на девушку. Егор все же сначала свалил ель, а потом распрямился.

Девушка, почему-то сочувственно глядя на него, подала ему белый листочек.

— Телеграмма вам... Срочная.

Егор прочитал телеграмму, и когда поднял глаза, на лице его появилось какое-то потерянное выражение, словно он чего-то не понял. Потом наклонился и заглушил пилу.

В углу, под иконами с зажженной лампадкой, стоял гроб, покрытый белым тканым покрывалом с изображением креста и ангелов. Лицо покойной матери Егора

было обложено бумажными цветами. По углам гроба в изголовьи — две свечи и третья в скрещенных на груди руках.

С десяток людей, большей частью старушек, тихо сидели на разнокалиберных, явно собранных по соседям стульях и табуретках.

Две пожилые женщины ввели тучную, рыхлую старуху с палкой и в нижней юбке — видимо, поднялась она прямо с постели. Старуха перекрестилась, поцеловала покойницу в лоб, потом высыпала из сухого темного кулака серебряную мелочь в тарелку, стоящую на табуретке рядом с гробом.

— На ее... ее... на... ее... — силилась сказать что-то старуха.

— На свечи, Аннушка,— пояснила одна из пришедших с ней женщин.

— Спасибо, спасибо, —тихо сказала Анна. Она сидела возле гроба с другой стороны: Старуху посадили на стул, и снова слабая тень оживления, вызванная ее приходом, исчезла, и все затихли в благоговейно-тягостном молчании.

И когда оно стало совсем невыносимым, под окнами вдруг зашумела и остановилась грузовая машина.

Хлопнула дверка, потом в сенях послышались шаги. Все головы повернулись к дверям.

Вошел Егор, все в том же новом суконном костюме, в котором он встречал Анну, как будто он его с тех пор больше и не надевал. Снял кепку в дверях, слегка поклонился направо и налево присутствующим и на цыпочках подошел к гробу.

Кто-то пододвинул ему табуретку, и он сел и посмотрел сначала на покойную мать, а потом на жену. Так и сидели они, разделенные покойницей, не имея возможности сказать друг другу ни слова.

В углу над головой Анны лампадка освещала лицо Богоматери, и казалось, что у них с Анной одинаковое выражение глаз. А за окном детский голос громко неожиданно позвал:

— Верка-а! Наш отец приехал!.. Пойдем посмотрим...

...И вот на том самом месте, под образами, где еще теплится лампадка, во главе большой застолицы сидит Егор, краснолицый, с распахнутым воротом.

Оживленный говор стоит в избе, поминки, как это сплошь и рядом бывает, достигли такого градуса, когда, кажется, не хватает уже только гармошки.

Стол уставлен бутылками с водкой и самогонкой, и среди мисок с немудреной деревенской снедью, наполовину опустошенных, как-то вызывающе красуются тарелки с сыром и колбасой, почти не тронутые.

Егор орлиным, как ему должно быть сейчас кажется, взором окинул стол и спохватился:

— А что же это вы, гости дорогие, колбаску обходите? Ешьте, пейте! Не бойтесь, не обидите — у меня довольно привезено! Для ради памяти мамаши покойной... Тихой, но справедливой жизни была женщина! Верно я говорю?

— Верно, верно, Егор Иванович!

— Царствие ей небесное! — вежливо перекрестились две старушки и осторожными, неумелыми руками потянулись вилками к колбасе.

Егор вылез из-за стола и пошел вдоль него нетвердыми шагами...

— И сырок берите!.. Не стесняйтесь... **Три** головки привез!..

— Спасибо, спасибо, Егор Иванович...

— Да не хлопочи, мы уж сами...

— А вода, вода где сладкая? Лимонад?.. Анна!.. Принеси лимонаду! Ящик на мосту стоит, знаешь где?

— Знаю, знаю,— сдержанно ответила Анна, страдая от этого неприкрытого бахвальства, и вышла за лимонадом.

Петька, сидевший рядом с сестрой, посмотрел на отца, толкнул локтем Верку и подмигнул ей: разошелся, мол, отец!

Та, будучи целиком на стороне матери, только вздохнула.

А Егор уже подсел к Лешке-хромому, обнял за плечи.

— Леша! Друг милый!.. Сколько же мы с тобой не виделись!.. Давай выпьем!.. Что это у тебя? — он понюхал его стакан и выплеснул остатки на пол.

— Это оставь на опохмелье, а нынче будем монопольную пить...

— Да я к домашней больше привыкши,— пояснил Лешка.

— Неправильно ты поступаешь! — с пьяной убежденностью возразил Егор.— Пить надо очищенную: для здоровья польза и для государства!

— Так ведь не у каждого такие доходы, как у тебя,— усмехнулся Лешка.

— Это верно! — охотно согласился Егор.— А помнишь, как ты меня в санаторию хотел устроить?.. А я не пошел... И правильно сделал. А хочешь, теперь я тебя к себе устрою? Мне только словечко сказать, и враз оформят!

— Вот ты его устрой! — засмеялся Лешка, показав на сидящего напротив Прохора Афонькина.—Он третьего дня шел мимо твоего нового дома и позавидовал — должно, говорит, Егорка гораздо хорошо зарабатывает...

— А что, я могу! Хочешь, Прохор? Я на тебя зла не держу, поскольку ты теперь рядовой колхозник!.. За что тебя турнули-то?

— Политика новая! — хрипло ответил Афонькин.— Не слыхал, что ли, про Сентябрьский пленум? Теперь людей с образованием в колхоз направляют...

— И правильно делают!.. А я вот и без образования больше любого инженера зарабатываю... Ты ешь, Проша. Вот колбаски возьми,— и он с пьяным усердием стал накладывать ему колбасу на тарелку.

— Довольно, довольно!

— Ешь, я на тебя зла не держу!

— Егор! — позвала Анна из дверей.

— А?.. Ну, где же лимонад?

— Да не могу найти, покажи мне!..

— Ешьте, пейте, гости дорогие!— поднялся Егор.— А я сейчас еще лимонаду принесу!..— торжественно пообещал он и вышел в сени.

— Как тебе не совестно! — накинулась на него Анна, едва за ним закрылись двери.— От людей стыдно! Ну, что ты им в рот заглядываешь, чего едят, чего не едят?

— А как же? Я угощаю!

— Не угощаешь ты, а куражишься! Скоробогатиком выставляешься!

— А что, я ворую разве? — возмутился Егор.— Пусть знают, что я не бедовать отсюда уехал!.. Что у меня не только на новый дом хватает, но и людей могу угостить. Даром я, что ли, третий год в лесу вкалываю?

Анна с опаской посмотрела на него и покачала головой:

— Подменили тебя там, что ли?

— Дубовый листок оторвался от ветки родимой
И вдаль покатился он, ветром осенним гонимый...

Это Петька, сидя на кухне у окна, за которым идет дождь, учит стихи и все время отвлекается, глядя в окно.

Анна раскатывает тесто для лапши. На виске у нее небольшое пятно от муки, косынка слегка сбилась, открыв волосы.

— Нюр! — слышится голос Егора из соседней комнаты.— Дай кваску...

Анна выходит в сени и приносит Егору, лежащему на кровати, ковшик. Он с жадностью пьет, морщась, и удовлетворенно отдувается.

— Ох!.. Хорошо... Оттягивает!..

— Оттянуть бы тебя поленом по хребтине! — сурово отзывается Анна.— Дома-то водки не пил. А на стороне выучился...

— Эх, Нюра!.. Я же год цельный одну лапшу да кашу ел!.. Люди уже смеяться стали, зарабатываешь, мол, хорошо, а здоровье губишь... С морозу-то да с устатку выпьешь стопочку, так сразу оживеешь... А иначе бы я ее век в рот не брал... Стряхни муку-то, измазалась,— отвлекая ее от темы, ласково добавил он, указывая рукой на ее щеку.

— Где?

— Да вон, на щеке.

Анна сгибом локтя смахнула муку со щеки.

— Все?

— Нет, на волосах еще, глянь в зеркало...

Анна отерла руки о передник, подошла к зеркалу, провела тыльной стороной ладони по волосам на виске и замерла — это была не мука, а седина. Она как-то странно посмотрела на мужа, потом низко надвинула косынку на волосы и торопливо вышла, опустив голову...

— Дубовый листок оторвался от ветки родимой,— снова забубнил Петька.

— Петька! — позвал Егор.

— Чего? — неохотно отозвался из той комнаты Петька.

— Поди сюда.

Петька появился в дверях, настороженно глядя на отца.

— Чего?

— А ну-ка, покажи мне свои отметки,— важно сказал Егор.

— Чего? — изумился Петька.

— Отметки, говорю, покажи,— повысил Егор голос.

— Зачем?

— Как зачем? Отец я тебе или нет?

— Ну... отец,— неохотно согласился Петька.

— Стало быть, должен я знать, как ты учишься...

— Мама смотрела...— ответил Петька и вышел.

— Петька! — рассвирепел Егор.

— Чего? — снова просунул голову в двери сын.

— Ты как, паршивец, с отцом разговариваешь?

— А как с тобой разговаривать? — хмуро спросил Петька.

— Не знаешь?.. А вот выдеру, так узнаешь!

Теперь уже рассердился и Петька.

— Чего? Ишь какой нашелся — драть! — презрительно сказал он и снова исчез.

Заскрипела кровать, потом по полу зашлепали босые ноги, и в дверях кухни появился Егор с ремнем.

— Мам! — не очень оробев, позвал Петька.

Анна, сидевшая на лавке до сих пор в каком-то оцепенении, забыв про тесто, встрепенулась и загородила собой сына.

— Ну что вскочил? Два года парня не видел, а тут приехал и сразу пороть?

— А ты слыхала, как он со мной разговаривает?— запальчиво спросил Егор.

— Сперва доброе слово попытай, а уж потом за ремень хватайся.

— Да ты глянь, как он на меня смотрит! Разве тут доброе слово придет на ум?..

— А как ему еще на тебя смотреть? — в упор спросила Анна.— Ты посчитай, сколько ден он тебя со своего рождения видел?

Егор растерялся.

— Разве я виноват?— пробормотал он.

— А кто виноват, он? — кивнула Анна на сына.

В это время открылась дверь, и с подойником вошла Вера. Еще ничего не поняв, но увидев, что разъяренный Егор с ремнем в руке стоит против матери, и испугавшись, она бросилась между ними:

— Что вы? Что вы? — она уперлась руками в грудь одного и другого, разводя их. Но ей никто не ответил.

— В чем дело? — уже строго спросила она Егора, становясь рядом с матерью.

Егор молчал, потрясенный таким вмешательством дочери, ее испугом за мать и тем, что она была уверена: если тут кто и виноват, так это он, Егор.

Так они и стояли друг против друга: с одной стороны мать с двумя детьми, с другой он, отец.

— Что случилось? — повторила Вера.

— Ничего, дочка, не случилось,— с глубокой горечью ответил Егор. Он вернулся в комнату, закрыв за собой дверь, бросил ремень в угол и лег на кровать лицом вниз.

— На кого он, мам? — послышался голос Веры.— На тебя?

— Отстань! — сердито ответила Анна.— Ни на кого. И нечего тебе было встревать... А ты не скалься — учи, что задано,— прикрикнула она на сына.

— Дубовый листок оторвался от ветки родимой,— снова завел Петька.

Егор вдруг сорвался с кровати, поспешно намотал портянки, натянул сапоги и выскочил из дома, уже на ходу надевая телогрейку, которую он схватил на кухне.

Анна проводила его встревоженным взглядом. Егор спустился с крыльца, посмотрел по сторонам и сразу остыл, словно не знал, куда идти. Потом взгляд его невольно приковал новый дом, уже заведенный под цинковую крышу, стоящий почти впритык со старым. Он был почти вдвое больше старого и больше всех других домов на улице. Егор, предварительно отерев ноги, поднялся на свежебелеющее крыльцо и вошел внутрь.

Дом был почти готов — осталось только достелить полы и повесить двери. Егор рассеянно провел рукой по притолоке, по стене, потопал ногами по гулким доскам пола. Но похоже, что больше он прислушивался к тому, что происходило в нем самом. Потом он остановился в дверях, ведущих во вторую комнату, и вдруг сморщился, как от зубной боли, и несколько раз стукнулся лбом о дверной косяк, как будто желая прогнать какие-то навязчивые мысли...

На здании областного театра с неизбежной колоннадой висел лозунг: «Привет участникам областного совещания передовиков-лесорубов».

Из дверей валила толпа. От нее отделилась группа человек в пять, и среди них — Егор.

— Ну, мужики, совещание кончилось, и я в столовку больше не пойду!

— Может, вечерком? Музыка будет...— отозвался Егор.

— А мы начнем с пивка! Год пива не пил!

...Подоконник, около которого стоит их стол, уставлен пустыми бутылками. Их не менее полусотни, и дюжина стоит еще на столе. Вся компания с пьяновато-блаженными лицами тянет пиво.

— Мой батя двадцать шесть бутылок на спор выпивал... Я в него пошел,— благодушно говорит один.

— Мужики, а может, соляночку закажем? — мечтательно предлагает другой.— Я в прошлом году тут ел — хороша!

— Нет, жидкое не пойдет,— возражает Егор.— Давай лучше по салатику возьмем. Мясному!

— Можно и по салатику, а можно и по рыбке красненькой...

— Девушка!

Официантка, дородная усатая бабища лет сорока, неторопливо подошла к ним.

— Значит, так... Шесть мясных салатов... Семга есть?

— Сколько?

— Шесть, конечно... Еще чего-нибудь? Или ладно, там посмотрим...

В это время оркестр заиграл популярную в то время мелодию «Индонезия».

— Чего это они? Третий раз одно и то же играют? — удивился Егор.

— Клиент тут один очень уважает эту песню,— пояснила официантка и показала на человека в выгоревшем морском кителе, одиноко сидевшего за столом.

— Подумаешь! Он что, один в ресторане?

— Он заказывает музыку,— снисходительно объяснила официантка.— Хотите, и вы можете — двадцать пять рублей стоит...

— А что, мужики, давай, а? По пятерке с носа...— оживился Егор.— Ни разу еще не заказывал... Когда мы еще в город попадем?

— Можно и заказать...

— Что вы хотите заказать? — спросила официантка.

Тут возникло некоторое замешательство. Все переглядывались, пожимали плечами...

— Я только частушки знаю,— пробормотал кто-то.

— Ну, вы подумайте пока...— улыбнулась снисходительно официантка и уже повернулась, чтобы идти.

— «Рябину»! — торопливо выкрикнул Егор.

— Какую «Рябину»? Уральскую?

— Нет... Эту, как ее... Что стоишь, качаешься...

Оркестр, не докончив мелодию, заиграл «Рябину».

...Человек в кителе поморщился и поманил пальцем официанта. Когда тот подошел, он дал ему деньги, тот передал их, и оркестр, наскоро свернув мелодию «Рябины», снова заиграл «Индонезию».

— Девушка! — крикнул Егор.

Подошла официантка.

— Почему они перестали играть нашу песню?

— Тот клиент дал пятьдесят рублей...

— Богатый! — сказал Егор.— А мы бедные, что ли? — и отсчитал из пачки две десятки*.

...Оркестранты уже следили за этим поединком и вскоре увидели, как толстая официантка направилась от столика лесорубов к ним и сунула что-то в руку скрипачу... Оркестр снова заиграл «Рябину».

...Человек в кителе поманил официанта...

...Оркестр заиграл «Индонезию»...

...Егор поманил официантку.

— Ничего не могу поделать. Он снова дал больше...

Лесорубы растерянно переглянулись. Один из них свистнул.

— Ну его к богу! — сказал он.— У него, видно, деньги ворованные, а у нас только законная премия!

— А вот я пойду и спрошу у него! — угрожающе проговорил Егор и тяжело поднялся из-за стола.

— Брось! Не связывайся!

Его попытались удержать, но Егор выдернул руку и пошел к столику человека в кителе. Компания встревоженно следила за ним. Егор подошел к человеку в кителе и что-то сказал. Тот отмахнулся от него рукой, явно предлагая ему убраться восвояси. Тогда Егор еще что-то сказал, и человек в кителе вскочил. Компания тоже начала подниматься, чтобы прийти на помощь Егору. Но вдруг Егор и человек в кителе обнялись и трижды поцеловались.

— Тьфу ты, черт! А я думал опять драка будет! — разочарованно сказал самый молодой из лесорубов.

А Егор уже вел человека в кителе к своему столу.

— Вот не ждал, не чаял! Мужики — это Федя Батров. Мы с ним все лагеря прошли вместе!

Лесорубы потеснились. Егор взял стул у соседнего столика.

— А мы-то думаем, что здесь лесорубы богаче всех гуляют...— сказал кто-то.

— Хо-хо, ребятки! Я знаю! — басом хохотнул Батров.— Но все же не на вас свет клином сошелся. Есть еще на свете траловый флот!

— Ты что, плаваешь? — ахнул Егор.

— Рыбачу. Здесь-то я в отпуске, брата навестить приезжал...

— Федя! — протяжно сказал Егор.— Значит, и ты сбежал? А помнишь, как мы в лагере мечтали: вернемся домой и будем крестьянствовать. Спорили, чьи места красивше — твои или мои...

— А! — отмахнулся Федя.— Не получилось!

— Понятно! Вот и у меня тоже... Ну, и какие же у вас заработки?

— Да лично я из рейса меньше восьми тысяч чистыми не привожу,— весело сказал Федя. У Егора даже лицо вытянулось.

— Врешь!

— Егорка! — укоризненно сказал Федя.— Кому другому я бы и мог потравить, но тебе!..

---

* Счет идет на старые деньги — они должны быть видны в кадре.

Мерно рокочут барабаны, разматывая сети. Егор и Батров еле успевают подправлять и сбрасывать сети за корму. По воде за кормой тянется длинная цепь буйков.

Работа эта быстрая, не позволяющая отвлечься ни на секунду.

Поэтому, когда вся сеть оказалась за бортом, оба одновременно распрямились и утерли вспотевшие лица внутренней стороной зюйдвесток.

— Придавим? — сказал Батров и, взглянув на медленные, хотя еще и высокие океанские волны, добавил: — Пока штиляет... А то я ночью почти не спал, так мотало...

— А я что-то так намаялся, что ничего почти и не слышал...— улыбнулся Егор.— Давай сначала чаю попьем...

И они скрылись в дверях кормовой надстройки.

...В кают-компанию они вошли, уже сняв с себя рабочую робу.

— Приятного аппетита! — сказал Батров.

— А мы уже! — ответил молоденький парнишка, отставляя кружку и расставляя шашки на доске.

— Сыграем, дед? — спросил он пожилого человека в промасленном свитере. Тот молча кивнул, допивая чай.

Кроме них в кают-компании уже никого не было, только на столе стоял десяток пустых кружек. Вошел кок и стал собирать их.

Егор взял ломоть хлеба с подноса и стал щедро мазать его сливочным маслом. Батров потянулся и прибавил громкости в репродукторе.

— ...На полях страны все шире развертывается всенародная битва за урожай,— бодро сказала женщина-диктор.— В первых рядах тружеников села идут, как всегда, механизаторы — комбайнеры и трактористы. Сегодня мы передаем концерт, составленный по заявкам сельских слушателей. Бригадир тракторной бригады Глушков из села Раздольное, Краснодарского края, комбайнеры Седых, Мотовилов и Катасонов из Тульской области хотят послушать танец маленьких лебедей из балета Чайковского «Лебединое озеро»... С удовольствием исполняем вашу просьбу, товарищи...

— На полях страны все шире разворачивается всенародная битва за урожай,— повторил Егор.— А почему — битва? Обыкновенное крестьянское дело — поспел урожай, ну и убирай его....

— А как же,— бойко откликнулся паренек за шашками.— Мы не можем ждать милости от природы...

— Вот-вот,— подхватил Егор.— С природой, стало быть, и боремся. С землей!.. А чего с ней бороться-то? Ее уважать надо и понимать — тогда она и кормить будет... А то насадят кукурузы, где она сроду не росла, а потом и борются с ней!

— Кукуруза — царица полей! — смешливо подмигнул Батров.

— Царь полей — человек! — ответил Егор.

— А чего же ты со своего царства убежал? — спросил парнишка.

— А оттого, что не я в нем царствовал... Я парнишкой еще был, помню, как митинг был, когда вручали нашему колхозу акт на вечное пользование землей. Акт вручили, а командовали на этой земле кто хотел...

— Два года с нами плаваешь,— заметил механик,— а думки у тебя все деревенские...

— А об чем же мне еще думать? Весь род мой землю пахал. Я б тоже с дорогой душой — если бы порядок там был...

— Выходит, беглец ты с фронта всенародной битвы за урожай? — фыркнул парнишка.

— Дурак ты! — беззлобно ответил Егор.— Я же тебе говорю— чего с ней бороться, с землей-то? С ней ладить надо...

— Жена писала,— сказал Батров,— что прислали к ним после сентябрьского Пленума председателя из образованных. В добровольном порядке, конечно... Так что же он, инженер-конструктор, в сельском хозяйстве тямкает? Ему скажут: сей кукурузу — посеет. Распахивай клевер — распашет. А луга сплошь ольшанником заросли.

— Мыслители! — сказал парнишка.— Вас бы к руководству сельским хозяйством приставить.

— Да уж худо-бедно, а не пришлось бы мне, чтобы маслица коровьего поесть, в Атлантический океан плыть,— заметил Егор, поддевая на нож новый кусок масла.

— То-то ты его за двоих наворачиваешь,— пробормотал парнишка и тут же вскрикнул: — Ой!

Это механик, перегнувшись через стол, влепил ему здоровенный щелчок по лбу.

— Чего ты?

— Салага паршивая! Сколько тебя учить? На флоте человеку в рот не заглядывают!.. У каждого душа меру знает...

И вот траулер стоит в порту, причалившись к двум другим, так как свободных мест у причалов больше нет. Принаряженные рыбаки, кое-кто из молодых в белых нейлоновых рубашках, осторожно пробираются через палубы соседних судов. Некоторые уже с женами и детьми, других ждут на причале.

— Ну, женатики по домам, а холостые — с нами! — весело командует Батров.

Кое-кто из женатиков завистливо смотрит на собирающуюся компанию. Один что-то горячо объясняет жене, но она крепко держит его за локоть, не пускает. Наконец тот достает деньги, отдает жене, оставив себе толику, и присоединяется к холостым. Егор, конечно, тут.

— Куда? — деловито спрашивает он.— В «Арктику» или «Полярный»?

...Шумной компанией, оживленные в предвкушении пиршества, вваливаются они в ресторан, приветствуя знакомых и официанток, и заказывают большой стол. Официантка, молоденькая девушка, спешит к ним с меню.

— Ух ты, моя рыбонька! — обнимает ее пониже талии Батров, привлекая ее к себе.— А что же это мы тебя раньше не видели? Как тебя зовут?

— Маша,— краснеет девушка, застенчиво убирая его руку. Но тут же ее обнимает рука с другой стороны.

— А давно ли ты тут работаешь, Машенька?

— Ну, не надо! — уже сердится Маша, высвобождаясь.— Как только не стыдно!

Она отходит в сторону, и тут же ее обнимает третья рука.

— А стыд свой мы, Машенька, в море утопили! Четыре месяца старались!

— Не буду я вас обслуживать! — вспыхивает девушка.

— Ну, тогда пришли нам кого-нибудь подобрее! — смеется Егор.

Маша уходит, и вскоре к их столику, заранее посмеиваясь, подходит пышнотелая официантка.

— Привет, мореплаватели!

— Ах, Ниночка! Привет!

— Кормилица наша! Здравствуй, здравствуй!..

Батров обнимает Ниночку, как раньше Машу, и та делает вид, что ничего не замечает...

— Ну, Ниночка, сегодня сделаем так,— ласково говорит он.— Вот отсюда и досюда,— проводит он пальцем по всему меню.— Так что ли, орлы? — спрашивает он остальных.

— Валяй! Все съедим!

— А вот это — мороженое, не надо — простудиться можно! — и сам первый смеется.

Остальные дружно ржут.

Ниночка даже не улыбается, видимо, шутка эта старая.

— Водочки соответственно? — деловито спрашивает она.

— Ну, конечно, умничка ты моя! — ласково поглаживает ее Батров.

...Поздним вечером, когда уже погасли огни даже над входом в ресторан, у дверей его еще толпятся жаждущие.

С трудом пробираясь сквозь эту толпу, выходит компания Егора. Парнишку, что играл в шашки с механиком, ведут под руки. Все прощаются и расходятся в разные стороны.

...Егор нетвердой походкой идет по пустынной улочке с маленькими одноэтажными домиками на окраине города. Нет-нет и взлает из-за забора собака. Над городом то и дело взмывают гудки, доносящиеся из порта.

Егор останавливается у самого последнего дома и стучит в окно. Ему долго не отвечают, наконец в окне, смутно белея рубашкой, появляется женская фигура.

— Кто там? — открыв форточку, спрашивает она.

— Открой, Зина, это я! — громким шепотом откликается Егор.

— Опять пришел? Я же сказала — все!

— Ну, Зин, куда же мне идти? — жалобно тянет Егор.

— Куда хочешь! — и форточка захлопывается.

Но Егор снова начинает стучать в окно, настойчиво и терпеливо. Форточка открывается.

— Я кому сказала? Все кончено, слышишь?

— Да ты открой, поговорим!

— Знаю я твои разговоры! Не стучи — соседей разбудишь!

— Ну, пусти хоть на полу-то переночевать! — сердится Егор.— Через весь город ведь к тебе шел!

— Знаю я тебя! Не пущу и не стучи больше! — форточка снова закрылась. Егор вздохнул, потоптался на месте, закурил и снова принялся стучать в окно.

Ответа долго не было. Потом открылась дверь. Егор быстро шагнул в дом... Заспанная, босая, с распущенными на ночь волосами, Зина, полная блондинка лет тридцати пяти, сердито швырнула подушку на какой-то тюфячок, лежащий на полу, и скомандовала:

— Одеяла лишнего нет! Ложись так. И чтоб ни-ни! Ясно? — и погасила свет.— Твое счастье — Ваньку в лагерь отправила. А то бы не пустила.

— Хорошо, хорошо,— покорно согласился Егор.

Кряхтя, опустился он на тюфячок, поглядел, снял ботинки, потом лег на спину и закрыл глаза. Подождал немного, потом перевернулся на бок, глянул испытующим глазом на кровать, где скрипела пружинами ворочавшаяся Зина.

...И проснулся он уже на этой кровати, утром. Сладко потянулся, зевнул. В комнату вошла Зина с шипящей сковородой.

— Вставай, я тебе яичницу сделала,— миролюбиво сказала она.

— С луком? — полюбопытствовал Егор.— Без лука я не буду!

— С луком, с луком...

...И Егор с аппетитом подчищает корочкой опустевшую сковородку.

— Молодец! — хвалит он.— Знаешь, что я уважаю...

Зина сидит рядом, подперев руками подбородок и задумавшись.

— А меня ты уважаешь хоть сколько? — грустно спрашивает она.

— Ну а как же!— уверяет Егор.— Иначе бы не ходил!

— А что ты тогда на мне не женишься?

— Вот чудачка! — искренне удивляется Егор.— Что я турок, что ли? У меня уже есть жена — хватит с меня! И дети... А чем тебе плохо?.. Денег я тебе даю, Ванюшке велосипед подарил... Все лучше, чем одной-то куковать...

— Одна, так я и знаю, что одна, а тут — не разбери-поймешь...— Она вздохнула и встала.— На работу пора... А запасу у меня никакого нет... Сходишь на рынок?

— Ладно,— добродушно соглашается Егор.— Чайку только попью...

...Северные рынки скромны. Три ряда с навесами да пять палаток с авоськами, парфюмерией и фотографиями киноартистов. Торгующих мало, покупающих гораздо больше.

Егор, дождавшись своей очереди, высыпал картошку. Подошел к следующей очереди. Тут веселый человек кавказского типа торговал помидорами.

— Почем помидоры? — поинтересовался Егор.

— Пятьдесят рублей, дорогой!

— Это ты дорогой, а не я! — покачал головой Егор.

— Тогда не я дорогой, а самолет дорогой! — парировал кавказец.

Егор, поколебавшись, прошел дальше. Чего на базаре было много, кроме ягод, так это лука.

Егор подошел к одной старушке.

— Почем лук, бабуся?

— Один рубль пучок,— окая по-северному, ответила она.

— А три пучка за два рубля пойдет? — быстро спросил Егор.— Лучок-то у тебя не свежий...

— Пошто товар хулишь? — беззлобно возразила старушка.— Товар что надо! Утром только с грядки сорвала...

— Ну, ладно, давай три пучка,— Егор протянул ей трешку.— Как у вас тут жизнь в колхозе-то?

— Да по всякому, сынок,— охотно ответила старушка, подавая ему лук.— Вроде как одной рукой добро творят — налоги скостили, аванс регулярно давать стали, а другой...

— Это насчет огородов?

— Ну да, отрезают... И покосу не дают. Хотят скотину подчистую вывести, чтобы одна колхозная осталась... А как без скотины-то, от нее ведь кормимся...

— Вот то-то и оно! — поддакнул Егор.— Оказывается, везде так.

— А ты сам-то откуда будешь? — полюбопытствовала старушка.

— Новгородский. Давно уже я из колхоза ушодцы! — вздохнул он. —А все интересно мне... Давай, что ли, еще на трешку! В море-то зелененького не поешь...

И снова море. На этот раз недоброе, серое, с лохматыми волнами и лохматыми, низкими тучами над ними. Траулер медленно взбирается на волну, чтобы тут же провалиться вниз между белыми гребнями, с которых ветер срывает клочья пены.

...Егор вышел из каюты и, держась за поручни, пробирается по коридору. Неожиданно сверху спускается какая-то фигура.

— Егор! Смотри-ка, какая весть тебе!

«Вера выходит замуж. Свадьба 25 августа. Анна»,— было написано на листке.

Ночь. Шторм не стихает. В каюте все потрескивает, шуршит, слышно, как шипит, стекая, пена по иллюминатору. На нижней койке вспыхивает спичка, освещает лицо Егора.

— Что, Егорушка, не спится? — необычно ласково спрашивает сверху Батров.

— Да какой тут сон!.. — кряхтит Егор.— Верка и вдруг замуж! Я-то ее все маленькой считал...

— Разбередила меня твоя Верка! — вздохнул Батров.— Мои-то пацаны тоже ведь без отцовского глаза растут... Хреновое это дело, если по совести сказать...

— Федя! — Егор даже вскочил с койки и возбужденно приблизил к нему лицо.— Да я все время об этом думаю, как радиограмму получил! Ведь десять лет почти, как я из дому!.. А до этого — война, плен... Я-то все думал, как для них лучше, деньги им слал, а что деньги, если они без меня выросли!.. Все мечтал, вот-вот накоплю подходящую сумму — и домой! А время-то летит, летит... И пролетело!

— Слушай! — Федя спрыгнул с койки, покачнулся и присел на Егорову койку.— А мне жена пишет — то один соседний парнишка угодил в тюрьму за хулиганство. Теперь уже второй. А все отчего? Безотцовщина!

— Да хватит вам травить!— сердито сказал парнишка с третьей койки.— И так штормяга спать не дает, вы еще разгалделись!

— Да ты спи! Мы потихоньку!..

Егор тоже сел на койку и шепотом сказал:

— А знаешь что, Федя?.. Хватит... Всех денег не заработаешь, на всю жизнь не насытишься. Поеду-ка я домой, пока жена совсем старухой не стала. Я ведь ее любил... Шибко!.. Это тут маленько избаловался. И будем мы с ней внуков нянчить... Сад новый посажу...

— Твоя правда, Егор! — вздохнул Федя.— Пускай плавает кто помоложе. Или те, у кого хоть семья на берегу. А нам, видно, пора к своему берегу прибиваться.

— Кончите вы наконец или нет?— снова послышался голос сверху.

— Все! Всё! Ложимся!..

...Траулер все нырял с волны на волну. По-прежнему свистел ветер, хлестали по стеклам струи дождя, и лицо рулевого, странно освещенное снизу приборами, расплывалось за ними...

...А Егор и Федя все-таки не могли не говорить. Их словно прорвало, и все, что копилось годами, вырвалось наружу. Странное, пьянящее возбуждение овладело ими, и они, раскачиваясь из стороны в сторону, то и дело хватаясь за стенки, чтобы не упасть, стояли друг перед другом и словно бредили наяву:

— А вонища-то, вонища от рыбы какая! — преувеличенно морщась, говорил Федя.— То ли дело весной, на пахоте? А? Помнишь?

— Еще бы не помнить! — подхватил Егор.— А сено, забыл?

— А солома ржаная, помнишь, как пахнет? Как залезешь, бывало, осенью в омет... Сверху дождичек шуршит, а в омете тепло и дух такой — хлеба не надо... А дрова? Зимой с морозцу как внесешь в избу — так сразу лесом и дохнет...

— А у нас деревня на озере,— мечтательно подхватывает Егор.— Как выйдешь на зады — сначала огород тянется, а за ним озеро... За озером луг, а потом лес, и над ним заря горит. А на лугу кони ходят, их уже и не видно, только колокольчики динь-динь...

По асфальтированному шоссе летит легковое такси. Рядом с шофером — Егор, в новом костюме и кепке. Жадными глазами смотрит он по сторонам, как будто все это приобрело какой-то новый смысл.

Потом дорога сворачивает с асфальта на щебенку и вскоре входит в густой лес. Эту часть пути десять лет назад Егор проделал пешком.

— Ты смотри! И тут дорогу сделали,— бормочет он, покачивая головой.— А два года назад не было...

— Дороги стали ничего,— соглашается шофер.— Ездить можно...

Но вот лес расступается, дорога поднимается на бугор — сейчас откроются Осинушки.

— Останови на минутку! — неожиданно просит Егор.

— Да ведь дом рядом уже! — усмехается шофер.

— Ничего, останови.

Шофер останавливается. Егор выходит вперед. Поднимается на бугор и снова, как десять лет назад, невольно снимает кепку. Далеко впереди в лощине раскинулись его родные Осинушки. Горели на солнце стекла, кое-где курились печные трубы и тонкими неумелыми голосами кричали молодые петушки.

Егор глубоко вздохнул, и глаза его странно заблестели. Потом он снова сел в машину. Но тут же высунулся в окошко — они проезжали мимо братской могилы. Теперь вокруг нее с трех сторон росли молодые елочки, и на могиле была установлена скульптура: боец, стоящий на одном колене перед надгробием, и женщина.

Егор долго еще оглядывался на могилу. Когда они въехали на деревенскую улицу, Егор оживился:

— Мой дом — восьмой слева. Ну-ка, прибавь газу! — и нажал на сигнал. Машина, неистово сигналя, промчалась по улице, распугивая кур, и резко остановилась. Шофер обернулся к Егору, и его поразило странное выражение его лица.

— Что, не там? Обознался?

Но Егор не ответил, оцепеневшим взглядом смотря на свой дом.

Еще заметно выделяющийся среди других своей белизной, дом был наглухо заколочен. То ли Анна пожалела, то ли не нашлось у нее других, но темные, не очень чистые доски, которыми были забиты окна, придавали дому еще более осиротелый вид.

— Что? Может, дальше поедем? — нетерпеливо спросил шофер.

— Да нет, приехали...— глухо ответил Егор и стал рассчитываться с шофером. Потом он вылез из машины, достал два новеньких чемодана и пошел к крыльцу. Машина уехала. Егор сел на крыльцо и стал дрожащими руками разминать папиросу. Появление такси привлекло любопытных. Какая-то баба выглянула из дверей, но, видно, не узнала Егора и побежала к соседке.

Вскоре они вышли вдвоем и направились к Егору, но, не дойдя до него, стали кричать через ограду куда-то в огород соседнего дома.

— Настя! А Настя! Поди-ка сюда!

Настя вышла — это была одна из тех баб, с которыми когда-то шутил Лешка-хромой. Увидев Егора, она всплеснула руками, и все трое направились к нему. Глаза их горели нестерпимым бабьим любопытством. И в то же время было в них что-то похожее на сожаление. Так в деревнях смотрят на убогих и калек.

— Егор Иванович! Здравствуй! — пропела Настя.— Приехавши?

— Как видишь! — бодрясь изо всех сил, ответил Егор.— Где же мои-то все?

— А ты и не знаешь? — снова всплеснула руками Настя.

— Ну, знаю,— хмуро сказал Егор.— Верка замуж вышла. А Нюрка-то где?

— Так она с ними уехавши. Что же, говорит, мне одной в пустом доме делать!

— А куда?

— К зятю. На целину. Она же тебе отписала все... Или не получил письма-то?

— Наверное, разминулись... А Петька с ними?

— Петька в техникум поступил, в Новгороде... Что же ты на свадьбу-то не приехал?

— Я же в море был... Корабль не поезд, на ходу не выпрыгнешь. А ключи-то есть или увезла?

— Ой, да чего же это я! — спохватилась Настя.— Сейчас принесу.

И убежала.

Две другие женщины молча разглядывали Егора.

— Что-то я вас не признаю,— неловко улыбнулся им Егор.— Чьи вы?

— Мы-то? Байневские мы, сюда переехавши... Вас-то мы знаем...

— Что же, лучше здесь, чем в Байневе?

— Да маленько повеселее. Народу поболе...

В это время, торопясь изо всех сил на своей деревяшке, подошел Лешка-хромой. Он сильно сдал за это время, постарел, ссутулился и словно сморщился весь, особенно лицо, покрытое мелкими морщинами.

— Егор! Здорово!

— Леша! — они обнялись. Потом Егор отстранился, взглянул ему в лицо. — Эх, брат! Что-то ты сдал!

— Думаешь, ты лучше? — усмехнулся Лешка, в свою очередь разглядывая друга.

— Слушай, я же им радиограмму дал, чтобы меня подождали. Чего они?

— Так отпуск у твоего зятя кончался...

— А Нюрка?

Лешка оглянулся на баб и тихо, чтобы они не слышали, сказал вполголоса:

— Она шибко на тебя осерчавши... Я, говорит, всю жизнь его прождала. Пусть теперь он меня подождет маленько...

Егор вздрогнул и низко опустил голову, чтобы никто не увидел выражения его лица.

Подбежала Настя, запыхавшись.

— Вот ключ, Егор Иванович,— а сама жадно вглядывалась в его изменившееся лицо.— Может, тебе полы надо помыть? Прибраться?

— Потом, потом,— отрывисто сказал Егор и стал поспешно открывать замок. Рука дрожала, и он никак не мог попасть в отверстие.

Наконец открыл дверь, взял чемодан.

— Зайдешь, вечерком? — нерешительно спросил Лешка в надежде, что, может, Егор пригласит его сейчас в дом.

— Зайду, зайду,— так же отрывисто ответил Егор, не оборачиваясь.

Лешка вздохнул и заковылял прочь.

Бабы не тронулись с места, и как только за Егором закрылась дверь, тут же о чем-то зашушукались.

Тонкий, но особенно заметный в лучах солнца, пробивающегося сквозь щели в забитых окнах, слой пыли лежал на полу, на столе и на всем. Успели напроказить и мыши, какая-то мелкая труха и клочки бумаги лежали на полу.

Егор оставил чемоданы у раскрытой двери и медленно, растерянно оглядываясь, прошелся по кухне. Потом вошел в соседнюю комнату. Подошел к комоду. На зеркале за оправой было несколько любительских фотографий.

Егор взял одну. На ней был изображен он, Анна и двухлетняя Верка. Егор, подойдя к окну, чтобы получше видеть, долго рассматривал фотографию. Обоим было тогда по двадцать с чем-то лет. Неловко улыбаясь, они смотрели, как водится, прямо в аппарат. Егор осторожно вернулся к комоду, засунул фотографию на место, потом заглянул в зеркало.

То ли в комнате было слишком темно, то ли в самом деле он сейчас так выглядел — но из зеркала на него смотрел пожилой, измученный человек с какими-то незнакомыми, по-собачьи тоскующими глазами...

Егор уронил голову на руки и заплакал.

Когда этот номер журнала готовился к печати, в редакцию пришел кинодраматург Б. А. Метальников. Завязался разговор о его сценарии. Вот краткая запись беседы:

— Действие вашего сценария, Будимир Алексеевич, происходит на протяжении десяти лет, то есть с сорок седьмого по пятьдесят седьмой год. Так ли это?

— Да.

— Почему вы ограничили сюжет именно этим десятилетием?

— Я начал действие сорок седьмым годом потому, что, мне кажется, это был один из самых трудных годов в послевоенной деревне. Могут сказать, что сорок шестой год еще труднее — тогда разразилась сильнейшая засуха. Но засуха — это явление хоть и страшное, но понятное, и происходит оно, как говорится, по божьей воле, на которую суда нет. Куда труднее понять колхознику «засуху» в его закромах, которая происходила по недоброй воле других людей.

Одним словом, послевоенное десятилетие оказалось очень трудным для деревни, и именно тогда

начался тот процесс ухода крестьян от земли. А закончил я историю Егора в пятьдесят седьмом году потому, что каждый сюжет в конце концов исчерпывает себя, и я не смог бы продолжить рассказ о Егоре, скажем, до шестидесятых годов. Это же не входило в мою задачу.

— Судьба вашего Егора складывается драматически. Кто виноват в этом? Обстоятельства или тут есть и его субъективная вина? Осуждаете ли вы героя или сочувствуете ему?

— Нет, я не осуждаю Егора, потому что просто не имею на это права. Единственные люди, которые, на мой взгляд, имеют такое право — это те, кто принял свою трудную судьбу в деревне и не уклонился от нее, как Егор.

Я вообще считаю, что не писательское это дело предписывать людям, где им жить: в городе или деревне, в Москве или Сибири. Единственное, что мы можем сделать, — это исследовать конкретную судьбу человека и объяснить, был ли он счастлив, живя в городе или деревне, и почему.

За что осуждать Егора? За то, что он ушел из деревни? Но ведь уходили тысячи и тысячи! Давайте вспомним, какое гигантское строительство развернулось в стране после войны. Откуда же было брать рабочую силу как не из деревни? Во времена всех пятилеток деревня давала стране не только продовольствие, но и была основным поставщиком рабочей силы. И это вполне закономерно. Следовательно, Егор имел право уйти, такое же право, как и другие. А тот печальный факт, что он ушел не по доброй воле, а в силу известных обстоятельств, — это, я считаю, не вина его, а беда.

Бедой же обернулось и его столь долгое отсутствие. И именно в продолжительности его странствий я вижу уже некую субъективную вину. Но тут же я хотел бы подчеркнуть, что я понимаю это только как личную вину Егора перед самим собой. Или, если угодно, перед своей семьей...

— Как вы представляете жизнь семьи Егора в дальнейшем?

— Егор вернулся домой слишком поздно — дети уже разлетелись. Те самые дети, растить которых он хотел, вернувшись с войны. Как они будут жить с Анной? Так и будут, как живут многие мои деревенские знакомые — ожиданием встреч, письмами, делами детей, их радостями и печалями.

Конечно, Егор еще не стар, а работник он отличный, работать умеет и любит. Так что хватит ему дел и забот и у себя в колхозе. Ведь действие сценария заканчивается в пятьдесят седьмом году, следовательно, его ждет еще много интересных событий и перемен.

— Мы знаем вас как писателя, любящего деревню, много писавшего о ней и живо интересующегося ее проблемами. Что вы думаете о будущем деревни?

— Я действительно много думаю об этом. В докладе Л. И. Брежнева на XXIII съезде партии были приведены разительные цифры: уже сейчас городское население составляет 75,4 процента, а в деревне осталось только 24,6 процента. Еще совсем недавно это соотношение было другим. Правда, времена, когда люди уходили из деревни по тем же причинам, что и мой Егор, уже прошли. Сейчас заработок в 100—150 рублей для механизаторов или животноводов уже не диво. При такой зарплате (плюс доходы с приусадебного участка, которые могут составить такую же цифру), казалось бы, можно жить безбедно. Но уходит главным образом молодежь.

А уходит она потому, что ей скучно в деревне. Любой заштатный городишко с танцплощадкой и стационарным кинотеатром представляется иному деревенскому пареньку центром культуры, где жизнь бьет ключом. Стало быть, сегодня уже центр тяжести этой проблемы переместился из сферы материальной в сферу культурную. Стало быть, будущая деревня должна сравняться с городом по всем показателям материальной и духовной культуры.

Интересно, что думают по этому поводу наши читатели, а особенно те, которые хорошо знают деревенскую жизнь? Приглашаем их поделиться на страницах журнала своими соображениями с Б. А. Метальниковым — автор сценария будет и режиссером-постановщиком фильма, советы читателей помогут ему в работе над картиной.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Война и мир» (по роману Л. Толстого), 2-я серия — «Наташа Ростова», 12 ч., цветной.

Авторы экранизации: С. Бондарчук, В. Соловьев; режиссер-постановщик С. Бондарчук; главный оператор А. Петрицкий; оператор Д. Коржихин; главные художники: М. Богданов, Г. Мясников; композитор В. Овчинников; главный звукооператор Ю. Михайлов; звукооператор И. Урванцев; режиссеры: А. Голованов, А. Чемодуров, А. Шир-Ахмедова, А. Алешин, А. Петров; режиссер и монтажер Т. Лихачева; художник по костюмам М. Чиковани; художники: А. Дихтяр, С. Валюшек, С. Меняльщиков; балетмейстер В. Бурмейстер; редактор С. Ермолинский; главный директор картины В. Циргиладзе; директора картины: Н. Иванов, Г. Меерович.

Роли исполняют: Наташа Ростова — Л. Савельева, Пьер Безухов — С. Бондарчук, Андрей Болконский — В. Тихонов, Илья Андреевич Ростов — В. Станицын, графиня Ростова — К. Головко, Николай Ростов — О. Табаков, Петя Ростов — С. Ермилов, Соня — И. Губанова, Николай Андреевич Болконский — А Кторов, княжна Марья — А. Шуранова, Элен — И. Скобцева, Анатоль — В. Лановой, Долохов — О. Ефремов, дядюшка Ростовых — А. Борисов, Анисья Федоровна — Н. Мордюкова, Ахросимова — Е. Тяпкина, Друбецкая — К. Половикова, Друбецкой — Э. Марцевич, Шерер — А. Степанова, Карагина — Г. Кравченко, Александр I — В. Мурганов, Наполеон — В. Стржельчик.

В эпизодах: И. Соловьев, Е. Строева, А. Смирнов, Ю. Чекулаев, Н. Алексеев, В. Маслацов, Л. Борисенко, К. Петрова-Соковская, З. Движкова, В. Полонская, С. Успенская, Л. Крамаревский, Е. Ванке, А. Бегак, Д. Бегак, Ю. Диоши, Ю. Овсянников, В. Мащенко, А. Сеземан, С. Чекан, Н. Сибейкин, А. Пономаренко, Г. Иванов, В Вагина, Ю. Чувелева, С. Маковская, В. Ермилов, Ю. Григорьев, Е. Хованская, О. Михайлова, Г. Рыбаков, В. Лапин, Е. Лютцау.

●

«Одни» (по рассказу В. Шукшина), 4 ч.

Авторы сценария и режиссеры-постановщики: А. Сурин, Л. Головня; операторы: М. Коропцов, М. Суслов; художник Н. Мешкова; режиссер Н. Поленков; композитор А. Муравлев; звукооператор М. Лексаченко; редактор И. Наумова; директор картины К. Стенькин.

В главных ролях: М. Виноградова, П. Кормунин.

В эпизодах: Е. Вольская, А. Заботин, И. Заботин, И. Косых, В. Трифонов, Н. Юдин, Г. Шаповалов.

●

«Человек, которого я люблю» (по мотивам повести Л. Завальнюка), 10 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Завальнюк, Ю. Карасик; режиссер - постановщик Ю. Карасик; главный оператор Э. Савельева; главный художник А. Мягков; композитор Ю. Левитин; звукооператор А. Рябов; режиссеры: Г. Розенталь, И. Мансурова; редактор И. Николаева; директор картины Ю. Гальковский.

В ролях: Муромцев — Г. Жженов, Родька — Е. Герасимов, Костя — Н. Мерзликин, Саша — Т. Семина, Лигия — А. Витрук, Васька — С. Ваняшкин.

●

«Подарок», 1 ч., цветной.

Автор сценария Э. Абалов; режиссер-постановщик И. Правов; оператор В. Масевич; художник В. Голиков; звукооператор И. Стулова; редактор Г. Боголепов; директор картины Г. Оганесов.

В ролях: Юра Богдановский, Ю. Бугайева, В. Виноградов, И. Косых.

●

«Перед тобой дорога», 1 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Иванов; оператор С. Зимнох; художник П. Веременко; композитор Е. Птичкин; текст песен Ю. Цейтлина; звукооператор В. Шарун; редактор Г. Боголепов; директор картины Г. Оганесов.

В главных ролях: В. Попов, Г. Кузин и артисты Центральной студии киноактера.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Герой нашего времени» (**«Бэла»**), по роману М. Ю. Лермонтова, 12 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер-постановщик С. Ростоцкий; главный оператор В. Шумский; главный художник П. Пашкевич; композитор К. Молчанов; автор песни и кабардинских текстов А. Кешоков; звукооператор А. Матвеенко; режиссер З. Курдюмова; редактор В. Погожева; директор картины Я. Сапожников.

В ролях: Печорин — В. Ивашов, Бэла — С. Берова; Максим Максимыч — А. Чернов, молодой офицер — А. Орлов, Казбич — С. Мамилов, Азамат — Р. Борашвили, князь — Б. Мулаев, Уздень — Р. Кучмазоков, Митька —

В. Рудый, духанщица — И. Солдатова.

В эпизодах: Е. Боведей, Л. Болова, М. Болов, В. Бухтияров, Е. Гуров, А. Зайцев, Г. Кантиев, Р. Кантемиров, О. Мащенко, В. Минеев, Н. Озерной, М. Рожков, А. Симокянц, Б. Сонов, В. Токменин, М. Тубаев, Л. Тухужев, А. Тхазаплижев, Л. Юхин.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Я родом из детства», 10 ч.

Сценарий Г. Шпаликова; режиссер-постановщик В. Туров; режиссер Л. Фадеева; главный оператор А. Княжинский; художник Е. Ганкин; композитор Е. Глебов; текст песен В. Высоцкого; звукооператор К. Бакк; редактор В. Гузанов; директор картины А. Жук.

В ролях: Таня Овчинко, Эдик Довнар, Валерий Зубарев, Витя Колодкин, Г. Супрунова, С. Турова, Е. Уварова, Р. Гладунко, А. Олейникова, Е. Ташков, В. Высоцкий, В. Белокуров, П. Кормунин, Б. Сивицкий, Б. Руднев, Н. Ургант.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ» имени Дж. ДЖАБАРЛЫ

«Аршин мал-алан» (музыкальная комедия У. Гаджибекова), 9 ч., цветной.

Авторы сценария: Т. Тагизаде, М. Дадашев; режиссер - постановщик Т. Тагизаде; главный оператор И. Миньковецкий; художник Э. Рзакулиев; музыкальная редакция композитора Ф. Амирова; звукооператор А. Керимов; режиссер М. Алили; постановщик танцев А. Дильбази; редактор Э. Кулибеков; директора картины: Д. Евдаев, С. Баязов.

В ролях: Аскер — Г. Мамедов, Гюльчохра — Л. Шихлинская, Султанбек — А. Курбанов, Джахен — Н. Меликова, Сулейман — Г. Мурад, Асья — Х. Гаджиева, Вели — Т. Рахманов, Телли—С. Ибрагимова.

Роли озвучивали: Н. Александрович, А. Алегров, Ф. Мехтиев, Амина Юсуф Кызы, С. Гасанова, А. Панахова.

КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»

«Потерянный друг», 3 ч.

Автор сценария Т. Ахтанов; режиссер-постановщик Ж. Байтенов; оператор Б. Даулбаев; художники: И. Карсакбаев, В. Чугунов; звукооператор Н. Шуршаков; редакторы: А. Сулейменов, Е. Рубанович; директор картины С. Едильбаев.

В ролях: Мангас — М. Бахтыгиреев, Галия — Р. Сармурзина, Естемесов — М. Куланбаев.

В эпизодах: А. Машанов, А. Каневский, Т. Оразов, Х. Жиенкулова, Ю. Мингазитдинов, М. Канабаева.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Последний жулик», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Сазонов, З. Паперный; режиссеры - постановщики: В. Масс, Я. Эбнер; художественный руководитель постановки М. Калик; операторы: Я. Бриедис, В. Масс; художники: А. Бойм, В. Серебровский; композитор М. Таривердиев; текст песен В. Высоцкого; звукооператор Г. Коротеев; режиссер Я. Стрейч; редакторы: Б. Грибанов, Е. Вахрушева; директор картины М. Цирельсон.

В ролях: С. Филиппов, А. Георгиевская, С. Савелова, О. Попов, Б. Сичкин, Е. Алексеева.

В эпизодах: А. Барабанов, С. Курепов, Н. Кавуновский, И. Класс, О. Новицкая, Е. Харитонов, С. Швайко, Н. Шария, И. Ясулович и учащиеся Рижской народной студии киноактеров.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«12 могил Ходжи Насреддина», 9 ч., цветной.

Авторы сценария: Т. Зульфикаров, Н. Исламов, при участии К. Минца; режиссер-постановщик К. Минц; главный оператор И. Барамыков; композитор Ю. Левитин; тексты песен Ф. Ансори, И. Шаферан; звукооператор Б. Арабов; балетмейстер И. Юсупов; режиссеры: К. Старостин, С. Харламов; художники: А. Пархоменко, А. Подкай; редактор Л. Киямова; директора картины: М. Атаджанов, М. Колесников.

В ролях: Башир Сафар-оглы, С. Азаматова, Н. Шомансурова, Н. Гиясов, М. Аронбаев, Е. Весник, Ю. Холматов, А. Смирнов, С. Голубев, Т. Таджибаев, Н Кузьмин.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛЬМ»

«Красные поляны», 9 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер-постановщик Э. Лотяну; операторы: В. Чуря, И. Болбочану; художники: С. Булгаков, А. Роман; композиторы: С. Лункевич, И. Бурдин; звукооператор А. Буруянэ; режиссеры: И. Мижа, Г. Рево; редактор А. Конунов; директор картины М. Щербак.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Ю. Булгакова.

В ролях: С. Тома, В. Войническу, В. Чутак, Г. Григориу, М. Бадикяну, Н. Маргвелашвили, Д. Скипор.

В эпизодах: Д. Карачобану, П. Андрейченку, А. Бэляну, Ю. Хасо, Н. Пиранишвили.

Роли дублируют: О. Красина, Е. Дубасов, А. Алексеев, Э. Бредун, К. Тыртов, Н. Граббе, Г. Качин.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Медвежонок и тот, кто живет в речке», 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Капустян; режиссер-постановщик А. Грачева; художник А. Лавров; композитор Б. Буевский; оператор А. Гаврилов; звукооператор И. Чефранова; редактор Т. Павленко; художники-мультипликаторы: В. Баев, В. Бобров, А. Грачева, А. Давыдов, В. Дахно, Б. Храневич, Н. Чурилова.

Роли озвучивают: А. Грибов, К. Румянова, М. Виноградова.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Жил-был Козявин», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Лагин, Г. Шпаликов; режиссер А. Хржановский; художник Н. Попов; композитор Г. Лукьянов; звукооператор Г. Мартынюк; оператор Б. Котов; художники-мультипликаторы: А. Петров, А. Абаренов, Д. Анпилов, Ю. Кузюрин, В. Морозов, С. Соколов, Г. Сокольский, В. Угаров; редактор Р. Фричинская; директор картины А. Зорина.

●

«Я жду птенца» (по мотивам сказки д-ра Сюсса), 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Снесарев; режиссер Н. Серебряков; художники-постановщики: И. Урманче, Н. Серебряков; оператор В. Саруханов; композиторы: А. Зацепин, Е. Крылатов; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: Ю. Клепацкий, П. Петров, М. Зубова, К. Малянтович, М. Портная; куклы и декорации изго-

товили: В. Куранов, В. Гусев, В. Шифранюк; Л. Лютинская, Ю. Бенкевич, С. Знаменская, В. Абакумов, В. Алисов под руководством Р. Гурова; редактор Н. Абрамова; директор картины Н. Битман.

«Фитиль» № 49 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Сладкая канитель» (ЦСДФ). Автор-оператор Ю. Егоров; текст Ю. Золотарева; композитор Я. Френкель.

«100%» (киностудия имени М. Горького). Автор Б. Лобков; режиссер И. Магитон; операторы: К. Арутюнов, В. Шолин.

В ролях: А. Баранов, Н. Горлов, Н. Гицерот, В. Попова, С. Цейц.

«Наш конкурс» («Мосфильм»). Автор и режиссер А. Митта; оператор П. Лебешев.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Любить воспрещается», 9 ч.

Производство «Мафильм», Венгрия.

Авторы сценария: Дьёрдь Палашти, Тамаш Реньи; режиссер Тамаш Реньи; оператор Отто Форгач; художник Бела Зейхан; композитор Геза Берки.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

Роли исполняют и дублируют: Клара — Мари Тёрёчик (дублирует Р. Макагонова), Франк — Иштван Авар (Н. Александрович), Герпог — Иван Дарваш (Ф. Яворский), Дани — Шандор Печи (И. Рыжов), Неема — Габор Конц (О. Голубицкий), Мокушка — Имре Понгранц (А. Тарасов), Бартош — Петер Балаш (Я. Янакиев), мать Клары — Хильда Гобби (В. Беляева), жена Дани — Мани Кишш (К. Козьмина), Ленке — Йожа Хачер (С. Холина).

●

«Кто их рассудит?», 8 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Автор сценария и режиссер Иштван Гаал; оператор Шандор Шара; художник Карой Кочиш; композитор Андраш Селлеши.

Фильм субтитрирован Республиканским фильмокомбинатом.

Роли исполняют: Вадоц — Андреа Драхота, Бёбе — Марианне Моор, Лаци — Шандор Чикош, Габи — Янош Харкани, Луйя — Андраш Ковак, Золи — Тибор Орбан, Карес — Дьюла Сержен.

●

«Сыновья человека с каменным сердцем» (по одноименному роману Мора Йокаи), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 9 ч., цветной.

Производство «Мафильм», Венгрия.

Автор сценария Янош Эрдёди; режиссер Золтан Варкони; оператор Иштван Хильдебранд; композитор Ференц Фаркаш; художник Бела Зейхан.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Л. Трахтенберг.

Роли исполняют и дублируют: госпожа Барадлаи — Мария Шуйок (дублирует Н. Никитина), ее сыновья: Ене—Геза Торди (В. Гусев), Рихард — Карой Меч (А. Кузнецов), Эден — Тибор Бичкеи (М. Глузский); Антуанетта — Вера Семере (Н. Зорская), Альфонсина — Илона Береш (С. Холина), Эдит — Дьёнди Полони (Н. Фатеева), ординарец Рихарда — Антал Пагер (А. Алексеев).

●

«Пока я жив», 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Михаэль Чесно-Хелл; режиссер Гюнтер Райш; оператор Хорст Е. Брандт; художники: Вилли Шиллер, Дитер Адам; композитор Эрнст Мейер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Карл Либкнехт — Хорст Шульце (дублирует А. Кузнецов), Софи Либкнехт — Людмила Касьянова (Н. Крачковская), Вера, их дочь — Рита Крипс (О. Громова), Фролов — М. Ульянов (Е. Шутов), Пауль Шрайнер — Альберт Хетерле (И. Рыжов), Мильда Шрайнер — Эрика Дункельман (Л. Иванова), Кэте Шрайнер — Ютта Гоффман (В. Хмара), Ханс Шрайнер — Вильфрид Вешке (А. Сафонов), Роза Люксембург — Зофья Рысювна (Д. Столярская), Вильгельм Пик — Эрих Мирек (К. Карельских), Франц Меринг — Зигфрид Вайс (А. Кторов), кайзер Вильгельм — Харальд Хальгардт (К. Николаев).

●

«Дороги борьбы», 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Манфред Рихтер, Ганс Шёнрок, Вальтер Бек, Йоахим Плётнер; режиссер Вальтер Бек; оператор Эберхард Беркман; художники: Герхард Хельвег, Хельфрид Венцер; композитор Вольфганг Лессер.

Фильм дублирован на студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа В. Кучвальский; звукооператор дубляжа Ю. Городецкий.

Роли исполняют и дублируют: Мартин — Ульрих Балько (дублирует В. Кисленко), Катрин — Эльфи Манн (Л. Романова), Карл — Эрик Вельдре (В. Макаров), отец — Ганс Хард-Хардлоф (М. Розин), мать — Лотте Лёбингер (Е. Опалова), Мертенс — Гельмут Шрайбер (А. Гашинский), Штибе — Фридо Зольтер (В Черняк), ротмистр Брёдер — Манфред Хайне (О. Комаров).

●

«Несостоявшаяся дуэль» (по мотивам повести А. С. Пушкина «Выстрел»), 8 ч.

Производство творческого коллектива «Ритм», Польша.

Автор сценария и режиссер Ежи Антчак; оператор Ян Янчевский; художник Ежи Масловский; композитор Вальдемар Казанецкий.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Главные роли исполняют: Игнации Гоголевский, Ива Млодницка, Анджей Жарнецкий.

Роли дублируют: В. Рождественский, А. Кончакова, Н. Александрович, И. Кириллов.

●

«Лес повешенных» (по одноименному роману Ливиу Ребряну), 10 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария Титус Попович; режиссер Ливиу Чулей; оператор Овидиу Гологан; композитор Теодор Григориу; художник Джулио Тинку.

Фильм дублирован на Одесской студии. Режиссер дубляжа В. Рябцев; звукооператор дубляжа В. Фролов.

Роли исполняют и дублируют: лейтенант Болога — Виктор Ребенджук (дублирует А. Карапетян), капитан Клапка — Ливиу Чулей (В. Рождественский), Петре — Штефан Чуботэрашу (А Бессонов), генерал фон Карг — Дьёрдь Ковач (Л. Чиниджанц), Илона — Анна Селеш (И. Шумская), Роза — Джина Патрики (Н. Макацария), Миллер — Эмерик Шеффер (В. Векшин), Видор — Ласло Киш (Е. Котов).

●

«На карнавале», 1 ч., цветной.

Производство «Анимафильм», Румыния.

Автор сценария и режиссер Константин Попеску; оператор Рад

Кодряну; художник-постановщик Константин Крышмэрел; художник Николае Хизан; композитор Пауль Урмузеску; мультипликаторы: Виктор Антонеску, Елена Динулеску, Валентин Бачиу.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Приключение Бобо», 1 ч., цветной.

Производство «Анимафильм», Румыния.

Автор сценария Михаил Жолдя; режиссер Флорин Ангелеску; оператор Константин Искрулеску; художник Дженовева Джорджеску; композитор Аурел Джировяну; мультипликаторы: Елена Искрулеску, Адриан Николау.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Ангел блаженной смерти», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Ян Прохазка, Штепан Скальский; режиссер Штепан Скальский; оператор Станислав Милота; художник Богумил Покорный; композитор Зденек Лишка.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Резидент — Раде Маркович (дублирует А. Карапетян), инженер Радек — Йозеф Ветровец (Ю. Боголюбов), Вайманова — Зора Божинова (Г. Фролова), шофер Бурда — Станислав Вандас (К. Тыртов), Шауружа — Власта Кубеликова (Н. Фатеева).

Текст читает А. Задачин.

●

«Старики на уборке хмеля», 9 ч., цветной.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Вратислав Блажек, Ладислав Рыхман; режиссер Ладислав Рыхман; оператор Ян Сталлих; художник Олдржих Босак, композиторы: Иржи Бажант, Иржи Маласек, Властимил Гала; автор песен Вратислав Блажек (перевод Е. Аграновича).

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Роли исполняют и дублируют: Гана — Ивана Павлова (дублирует Р. Макагонова), Филипп — Владимир Пухольт (И. Ясулович), Гонза — Милош Завадил (Я. Барышев), трио гитаристов — Йозеф Коничек, Йозеф Лауфер, Иржи Мусил; поют: И. Щеулов, Д. Згерский, В. Макаренко; учительница — Ирена Качиркова (В. Енютина), председатель — Йозеф Кемр (В. Кенигсон).

●

«Свадьба с условием», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Автор сценария и режиссер Павел Когоут; оператор Йозеф Иллик; художник Ян Олива; композитор Ладислав Симон.

Фильм дублирован на студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа Л. Дзенькевич; звукооператор дубляжа Г. Салов.

Главные роли исполняют и дублируют: Власта — Мария Драгокупилова (дублирует В. Яременко), Властик — Михаэль Юнашек (А. Худолеев), Мирек — Радослав Брзобогатый (А. Гузеев).

●

«Любопытный мышонок», 1 ч., цветной.

Производство Студии короткометражных фильмов, Чехословакия.

В создании фильма принимали участие: Шимек, Дудешек, Маласек, Бажант, Бартек, Штройса, Добровольны, Чапоун, Скржова, Гутечка; режиссер-мультипликатор Секо.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер озвучания Г. Калитиевский.

●

«Билл и наглые зайцы», 1 ч.

Производство Студии короткометражных фильмов, Чехословакия.

Авторы сценария: Стивенс и Бедржих; режиссер Бедржих; оператор Гайдова; мультипликаторы: Буреш, Качена, Кликар, Стржинкова; композитор Гавлик.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер озвучания Г. Калитиевский.

●

«Корова на Луне», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Загреб-фильм», Югославия.

Автор сценария и режиссер Душан Вукотич; операторы: Иван Херцыгоня, Златко Сачер; художник - постановщик Златко Гргич; композитор Стипица Колоджер; мультипликаторы: Туридо Пауш, Станко Гарбер.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер озвучания Г. Калитиевский.

●

«Офицеры его величества» (по роману Иозефа Рота «Марш Радецкого»), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.

Производство «Хейнц Шейдербауэр», Австрия.

Автор сценария и режиссер Михаэль Кельман; операторы: Элио Карниэль, Уту Карниэль, Сэпп Равра; художники: Вальтер Дорфлер, Кристиан Заугер; композитор Рольф Вильгельм.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют: Леопольд Рудольф, Хельмут Лонер, Герта Мартин, Манфред Ингер, Карл Эманн, Пит Крюгер.

Роли дублируют: В. Балашов, В. Подвиг, А. Кузнецов, Н. Крачковская, В. Кенигсон, К. Николаев.

●

«Горький рис», 10 ч.

Производство Дино Де Лаурентис, Италия.

Авторы сценария: Коррадо Альваро, Джузеппе Де Сантис, Карло Лидзани, Карло Муссо, Иво Пирелли, Джани Пуччини; режиссер Джузеппе Де Сантис; оператор Отелло Мартелли; композитор Гоффредо Петрасси.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Роли исполняют и дублируют: Франческа — Дорис Даулинг (дублирует Н. Зорская), Вальтер — Витторио Гассман (Н. Орлов), Сильвана — Сильвана Мангано (И. Выходцева), Марко — Раф Валлоне (В. Рождественский).

●

«Затмение», 10 ч.

Совместное итало-французское производство «Интеропафильм», «Чинериц» (Италия), «Пари-фильм продюксьон» (Франция).

Авторы сценария: Микеланджело Антониони, Тонино Гуерра, Элио Бартолини, Оттьеро Отьери; режиссер Микеланджело Антониони; оператор Джанни ди Венанцо; художники: Пьеро Полетто, Биче Брикетто; композитор Джованни Фуско.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Виттория — Моника Витти (дублирует Л. Данилина), Пьер — Ален Делон (В. Гусев), Рикардо — Франсиско Рабаль (Ю. Боголюбов), мать Виттории — Лилла Бриньоне (В. Караваева), Анита — Россана Рори (В. Ананьина), Эрколи — Луи Сенье (В. Балашов).

●

«Снова живой» (по одноименному роману Юсефа Эль-Сабаи), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство «Лотус-фильм», ОАР.

Автор сценария и режиссер Изз эль-дин Зульфикар; оператор Вахид Фарид; художник Антон Булизос; композитор Фуад Аз-Захири.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа А. Беккер.

Роли исполняют и дублируют: Энджи—Мариам Фахр эль-дин (дублирует Г. Теплинская), Али — Шукри Сархан (Б. Муравьев), Карима — Хинд Ростом (М. Блинова), Хусейн — Салах Зульфикар (Л. Жуков), мать — Фирдаус Мохамед (И. Слободская), отец — Хусейн Риад (Н. Гаврилов), Эмир — Ахмед Аллам (Б. Фрейндлих), Аля — Хафез Мазхар (Д. Демьяненко), Сулейман — Камаль Ясин (Э. Шварцберг), Бахия — Захра Ель-Ола (Д. Столбова), Рифат — Рушди Абаза (Ю. Панич).

●

«Полуночный поцелуй», 10 ч., цветной.

Производство «Метро-Голдвин-Майер», США.

Авторы сценария: Брюс Мэннинг, Тамара Хови; режиссер Норман Торог; оператор Роберт Сартис; художники: Седрик Гиббонс, Престон Эймс; продюсер Джо Пастернак.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли исполняют и дублируют: Пруденс Бюделл — Кэтрин Грейсон (дублирует К. Кузьмина), Джонни Донетти — Марио Ланца (В. Рождественский), Эбигейл Бюделл — Этель Барримор (М. Гаврилко), маэстро Итурби — Хосе Итурби (В. Кенигсон), Бетелли — Томес Гомес (С. Бубнов), Пэмбертон — Жюль Маншин (Б. Рунге), папа Донетти — Д. Кэррол Нейш (Е. Весник), мама Донетти — Мими Агулья (В. Енютина), Арти — Кинэн Уинн (А. Карапетян), Мэри — Марджори Рэйнолдс (С. Холина).

●

«В джазе только девушки» (по сюжету Р. Терена, М. Логана), 10 ч.

Производство «Эштон продакшнс», «Мириш компани пикчер», США.

Авторы сценария: Билли Уайльдер, А. Даймонд; продюсер и режиссер Билли Уайльдер; оператор Чарльз Ланг младший; художник Тэд Хауорт.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Душечка — Мерилин Монро (дублирует Д. Столярская), Джо — Тони Кертис (Ф. Яворский), Джерри — Джек Леммон (Б. Иванов), Коломбо — Белые гетры — Джордж Рафт (М. Глузский), Осгуд Филдинг — Джо Браун (С. Цейц).

●

«Малютка Чорвен, боцман и Мозес» (по рассказу Астрид Линдгрен), 9 ч., цветной.

Производство киностудии «Артфильм», Швеция.

Авторы сценария: Виола Ленндаль, Стиг Хальгрен; режиссер Олле Хелльбум; оператор Калле Бергхольм; композитор Ульф Бьорлин.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Руф; звукооператор дубляжа И. Волкова.

Роли исполняют и дублируют: Мелькер — Торстен Лильекрона (дублирует Е. Копелян), Малин — Луиза Эдлинд (Л. Колпакова), Пелле — Стефен Линдхольм (К. Тюрин), Нисе — Бент Эклунд (И. Ефимов), Мерта — Эва Стиберг (Л. Гурова), Чорвен — Мария Йохансен (М. Чагина), Седерман — Сигге Фишер (Н. Гаврилов), Стина — Кристина Йемтмарк (В. Киселева), Петер — Торстен Валунд (В. Соколов), Вестерман — Манне Грюнбергер (А. Сусин).

●

«Приключения учительницы», 10 ч.

Производство «Суомен-фильм-Теоллисуус», Финляндия.

Автор сценария и режиссер Аарне Таркас; оператор Олави Туоми; художник Аарре Койвикко; композитор Яакко Сало.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Главные роли исполняют и дублируют: Леена Катая—Лени Катаякоски (дублирует В. Радунская), Пертти Ринне — Томми Ринне (А. Кузнецов).

В остальных ролях: Пиркко Маннола, Лео Йокела, Ульяс Кандолин, Ханнес Хауринен, Аарне Лайне.

Дублируют: Е. Сушкевич, Е. Шутов, Н. Румянцева, В. Захарченко.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ, А. В. КАРАГАНОВ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Л. А. КУЛИДЖАНОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, С. Г. РОЗЕН, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская
Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза кинематографистов СССР

Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А17698. Подписано к печати 24/X 1966 года. Формат бумаги 82×108 1/16
Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Тираж 33 880 экз. Заказ 1373

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

Кадры из фильма «И С П А Н И Я»
(текст см. на стр. 1)

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал

ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО

В КАЖДОМ НОМЕРЕ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информация о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиография, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ИСКУССТВО КИНО

ПОДПИСКА на 1967 год ПРИНИМАЕТСЯ в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.